أُنشُودَة الكَثَافَة

إدوار الخرَّاط



أنشودة للكثافة

أنشودة للكثافة
إدوار الخراط

الناشر: دار المستقبل العربي
٤١ شارع بيروت، مصر الجديدة، القاهرة
ج.م.ع، ت : ٢٩٠٤٧٢٧

رقم الإيداع بدار الكتب القومية : ٧١١٧/٩٥
الترقيم الدولي: ISBN 977-239-092-2

أنشودة للكثافة

إدوار الخراط



دار المستقبل العربي

الغلاف هدية من الفنان عدلى رزق الله

تقديم

ليست هذه المقالات – أو التأملات – مما يدخل فى باب التنظير الأدبى، أو التقرير النقدى، بمعناهما الدقيق.

هى أقرب إلى النجوى، والبوح (غير العاطفى – وإن كان لا يخلو من حرارة)، والتساؤل، فى سياق هموم ثقافية ملحة لروائىّ – لعلّه شاعر أيضا بمعنى من المعانى – أكثر منه ناقدا.

ينتظم هذه المقالات، على تنوعها، قدر من الاتّساق نابع من أنها تندرج فى اطار فكرىّ وشعورىّ واحد مهما تباينت صياغات التعبير عنه.

أجمعها الآن فى كتاب واحد أجد فيها هذا التجاوب أو التناغم المتصّل عبر السنوات، مما هو أدخل فى مسيرة تفكير متّسق مع ذاته، بل تكاد تتكرر أو تتراسل أطروحاته، وأسئلته، وحوَمانه حول موضوعاتٍ، وصياغاتٍ، بعينها.

هذه إذن «أنشودة»، وليست إجابة ولا نسَقا محكما مغلقا، هى أسئلة مفتوحة وهى أساساً دعوة للقارئ أن يشاركنى فى النظَر وليس فى النظرية، وفى السؤال. فإذا كان فيها قدرٌ من البوح الشخصى، كما هو الشأن فى كل «أنشودة»، وإذا كانت فيها نغمة غنائية أحيانا، فليس فيها – كما أرجو وأوقن – أدنى فَرْضٍ للذات أو إقحام لها.

كل ما آمل أن يكون فيها تحريضٌ معين على التفكير – أو اعادة التفكير – وعلى تواضعٍ معين أمام أسئلة مؤرِّقة لعلّها من الضرورى أن تُسأل وأن تكون موضع التفكير.

إدوار الخرّاط

أنشودة للكثافة

من المسلم به أنه لايوجد فن جيّد بدون صنعة جيّدة.

أما عن كثافة اللغة فإنها تعنى عندى بالضرورة غنى فى الخبرة القصصية نفسها...

غنى يتطلب من الكاتب ألا يعمد إلى قوالب أو إلى تسطيحات، وإلى نوع من السهولة والبساطة - وهى كلها مفهومات تحتاج إلى قدر من التفكير - لأن الخبرة القصصية دائما تستمد غناها من الواقع.

هنا أيضاً تقودنا أقدامنا إلى مفهوم شديد التعقد شديد الخطورة شديد الاثارة للخلافات، مفهوم «الواقع» . سوف أقصد بالواقع ببساطة شديدة وجوداً مفترضا لايقتصر على الظواهر الاجتماعية بما فيها من تنوع... سوف أفترض اذن أن الواقع وجود معقد وشديد التركيب يعتمد الصحو كما يعتمد الحلم.. يعتمد العلاقة بين الأشياء وبين الذوات كما يعتمد العلاقات بين الأشخاص بعضها ببعض، ويعتمد علاقات أخرى، يكاد لايحصيها الحصر، مهما بلغت من ثراء وتنوع وسعى للاحاطة الشاملة بهذه الحقيقة القائمة فسوف تعجز بالضرورة وبالتعريف عن أن تكون ناقلة كاملة للواقع.

ومن ثم ففى بعض تعريفات الفن أنه كما هو أيضاً صناعة الأشواق والأحلام فهو كذلك اقتطاع من الواقع بالضرورة، بمعنى أن الفن يفرض اختياراته الخاصة.

لم الكثافة فى اللغة وفى الخبرة؟ ولماذا لانصنع بدلاً عنها السهولة والبساطة؟

لأننا نفترض أن الفن بصفة عامة والقصة بصفة خاصة.. هو سعى لشيئين متلازمين، على الأقل... سعى إلى المعرفة... كما أنه سعى إلى التواصل... فليس الفن نشاطا فرديا بالضرورة... ليس هو مجرّد معرفة الفنان للواقع أو للخبرة أو للوجود أو ما شئت من المسميات لمجرد المعرفة الشخصية. هذه الخبرة مقصود بها المشاركة بين الفنان وبين المتلقّى.

السؤال اذن هل الكثافة تقف عائقا أمام المشاركة؟ هل الكثافة بما تحمل من احتشاد وما يترتب عليها من غموض تؤدى إلى قطع هذا الشق الأساسيّ، وهو شق التواصل، شق المشاركة فى الخبرة؟

ان الفن يفترض اختيار النظام، أى يفترض اختيار نسق، هو فعل اختيار. وطبعا النظام لا يعنى مجرد الترتيب ولا يعنى مجرد التنسيق. اننى ضد كل أفعال التفعيل، بدءا من التكثيف إلى الترتيب إلى التنسيق وأميل كثيراً إلى أفعال الانبثاق، الأفعال التى تبدو وبشكل مراوغ كما لو أنها طبيعية وعفوية وتلقائية، ولكنها فى واقع الأمر تأتى نتيجة لنظام خفى، ولنسق كان مفروضا. أقصد بهذا محاولة نفى فعل التكلف وفعل التعمل مع الفن... ومحاولة الوصول إلى قيمة مهمة وثمينة، قيمة اتضاع الفنان أو تواضع الكاتب أمام الواقع بحيث يقبل ما فى الواقع من كثافة وغنى وتعقد ولا يفرض نفسه عليه، أى لا يفرض تسطيحا أو تبسيطا أو نوعا من المباشرة عليه.

الاختزال المكثّف المتّسق والاختيار الدالّ، فى تصورى، هما العلامتان الأساسيتان فى العمل الفنى. هذا الاختزال لا يعنى سد الباب أو اغلاق الطريق أمام ما قد تفرضه الخبرة نفسها من تدفق عارم وانثيال لا تكاد تقف أمامه سدود الصنعة، لكن هذا التدفق وهذا الانثيال، هذا الانسياب، هذه العفوية، هذه المرونة التى لا تفترق عن صفات الحياة نفسها، ليست بطبيعة الحال هى الفوضى غير المحكومة. وهو ما أعنيه بالنظام وبالنسق.

التوازن الدقيق بين القانون والحرية، بين النظام والتدفق، ما أسعد الكاتب حين يعثر عليه وحينما يجد نفسه قد وفّق اليه..!

بالطبع الكثافة تفترض اختياراً من الكاتب لما فى الكون وما فى الخبرة من كثافة قائمة بديهية لا يمكن إنكارها، ومن احتشاد وتعقد لا يمكن نفيهما، فهل فى الكون أو فى النفس واقعة بسيطة ساذجة؟

ان كل وقائع الحياة والحلم أشياء مركّبة بطبيعتها.

أريد أن ألمس بسرعة مفاهيم السهولة والبساطة التى سادت النظر النقدى فترة ما عندنا... بل كانت من عمد النقد فى الشعر القديم... هذه المفاهيم تحتاج إلى إعادة نظر على الأقل: هناك طبعا المقولة النقدية الشائعة «السهل الممتنع» بمعنى البساطة التى تتأتى عن سيطرة الفنان سيطرة كاملة

على مادته بحيث تصل إلى القارئ مصفاة من كل صعوبة وما إلى ذلك، وما إلى غير ذلك، وما يجرى فى سياق ذلك. انني أتساءل هل فى هذا المفهوم دعوة إلى التسطيح الآلى، إلى الاستغناء، وباختيار سابق، عما فى الكون والوجود والخبرة من غنى واحتشاد؟

فى واقع الأمر أتصور أن الكثافة اللغوية التى لا تنفصل عن كثافة المادة القصصية، لاتنفصل أيضاً عن مادة الخبرة الفنية التى تنبع منها، ولا تفرض عليها.

هذا النوع من الكثافة ينبع عن سعى دائب ومخلص ومستمر للتضحية بجاذبية مخادعة وسهلة هى جاذبية ما يسمى «البساطة». وهى فى الواقع «خداع البساطة». هذه الكثافة سعى إلى اكتشاف ومعرفة الثراء الذى يحيط بنا من كل جانب... اذا ما نحن اخترنا ببساطة التسطيح، وسهولة التناول فكأننا نفقر أنفسنا، ونفقر هذه المادة الغنية التى تجيش حولنا باحتشادات طبقة منها فوق طبقة تشى بثقل للوجود وعناق له يكاد يكون فادحا...

مسؤولية الفنان أنه يستطيع أن يتحمل هذا العبء وأن يجد نسقه الخاص الذى يتفق مع وجداننا نحن بحيث تتحقق معرفة جديدة كما يتحقق تواصل ومشاركة: وهذا يعنى بالضرورة ما دعوت إليه طول جهدى فى هذاالمجال من ضرورة مشاركة القارئ - مشاركة المتلقّى - مشاركة إيجابية وفعالة وخلاقة فى إيجاد الخبرة الفنية.. ليس القارئ مجرد متلقّ سلبى، مجرد رجل أو امرأة يريد أن يزجى الوقت، ويتسلى بما يهدهد الحواس ويدغدغ المتطلبات، انما أتصور القارئ أو المتلقى فى العمل الفنى بصورة عامة مشاركا فعالا، من غيره لا توجد الخبرة الفنية نفسها بل لا وجود للعمل الفنى أصلاً.

ولعلّ من أخص خصائص أدبنا مسألة «اللغة»، أزعم أن للغة دورا يختلف قليلاً عما للغة فى معظم الآداب الأخرى. للغة فى الثقافة العربية ما يكاد يشبه سطوة «المطلق»، اللغة تصوّر فى كثير من الأحيان كأنها هى نفسها «المطلق»، أو هى تجل من تجلّيات «المطلق». وليست هذه القضية جديدة على أية حال، ان لها تاريخا حافلا فى ثقافتنا. للغة عندنا قداسة، ومهابة، وقدم جليل، ولكنها بطبيعتها يجب أن تكون خبرة معاشة، خبرة إنسانية، أيضا، وليست «إلهية» فقط، شيئا دائم الحداثة على عراقته. اللغة العربية فى حسّى، وفى معاناتى كروائى وكاتب، لغة فادحة الغنى، حساسة

ومرنة وقابلة للنمو والتطور. ولكن اللغة التقليدية عندنا ما زالت تقف عقبة، ما زالت للعربية القديمة قداسة تمثل عبئا على التفكير وعلى التعبير. يجب ألا نكون عبيدا للغة، ولسنا سادتها، وإنما اللغة جزء من الانسان الذى يعيش، ويعانى، ويفكر، ويحس، ويتحدث بها. أعتقد أنه من المسائل الأساسية أمام القصة وأمام الأدب، بل أمام التفكير بصفة عامة، فى البلاد العربية إيجاد حل لمشكلة «اللغة».

كيف تكون اللغة معاصرة وهى هى فى الوقت نفسه؟ كيف تكون اللغة نسبية وليست مطلقة؟ كيف تكون حية ومرنة وليست محظورة، أو كتلة مقذوفا بها من «المطلق»، علينا أن نتقبلها بلا مساءلة؟

وكيف يمكن أن تتواءم اللغة العربية بالذات، بنحوها وصرفها وتركيبها السياقى، مع مقتضيات الكومبيوتر الذى لا مفر منه؟ هذه أسئلة مطروحة بل ملحة.

فى داخل سياق «الهوية، القومية، أو «الحاضر الثقافى القومى»، بتنوعه العريض وتوحده معا، أجد اللغة عندنا متنوعة شديدة التنوع، ويمكن أن تكون موحدة أيضا، من المغرب إلى الخليج، ومن مصر إلى الجزائر، وهكذا. ان العاميّات المختلفة ليست، لا فى القصة ولا فى غيرها، مروقا أو انتقاصا من الهوية، بل هى مصدر غنى لا يعوّض، وخاصة فى الأدب الشعبى الذى مازال حيا وفعالا فى معظم بلادنا وإن كان التليفزيون، والفيديو، يهدده تهديدا خطيرا، الأدب الشعبى عنصر لا يحتمل فقدانه. هذا إلى أن فى وحدة العربية، فى مجملها وعلى اختلاف ظلالها، مصدرا للتواصل لايمكن الاستهانة به. وفى داخل كل عامية من عاميات العربية هناك «لغات» متعددة كلها يمكن بل ويجب أن تكون ملهمة وأن تكون فعالة.

بالطبع علاقة الكاتب بلغته مسألة جذرية فى عمل أى كاتب، أريد فقط أن أشير إلى أن مدرسة أو اتجاه اللغة الباردة المحايدة الصحو، على غرار لغة هيمنجواى أولاً ثم لغة بيكيت بعد ذلك، لابد أن تنتهى - ولعلها قد انتهت بالفعل - إلى طريق مسدود. زعمت هذه المدرسة أنها تخرج لكى تسمى الشجرة «شجرة»، فقط، دون مجاز، دون إضافة. دون أن يضفى عليها الكاتب شيئا من نفسه، وبذلك يعيد إلى الأشياء براءتها الأولية ويخلقها من جديد، فى ضوء مطّهر بل طاهر أصلا، ومع ذلك فإن الكاتب لايمكن أن ينتفى ولا أن يختفى، خلف قناع «الموضوعية» و «البراءة الأولية»، انه

هو الذى يختار مهما كان اختياره محدودا، وإلا فان النهاية المنطقية الصارمة لهذا السعى هو الصمت التام.. والتخلى عن عمل الكتابة.

أما اللغة التراثية أو التاريخية فهى عندنا على الأخص وفى هذه الحقبة بالذات من أكثر الغوايات اجتذابا للروائيين، واستخدام هذا النوع من اللغة محفوف بالمخاطر المهلكة بطبيعتها، القاصّ هنا لابد أنه قد تمثّل هذه اللغة تمثُّلا عضويا وحيويا ويكاد أن يكون فيزيقيا بحيث تصبح لغته هو، وليست استعارة أو ترصيعا أو إطارا مزركشا.

فى النهاية اسمحوا لى بأن انهى، على نغمة شخصية، بأن اتحدث قليلا عن علاقتى أنا باللغة، روائيا وكاتبا.

قيل إننى أدعو إلى بلاغة جديدة أو بلاغة مضادة. لست أعرف ما إذا كنت داعية، أصلا، إلى أى شئ.

ليست وشائجى بلغتى تراثية فقط وليست الاستيلادات فيها نابعة فقط من تماس حميم بلغات أخرى، كالانجليزية، والفرنسية، ولغة أهل البلد بلهجاتها ومستوياتها المختلفة - أيضا - فى مصر، بل تكاد تكون وشيجتى بلغتى عضوية وشبقية. اللغة عندى أيضا هى جسم العالم كما أنها جسدى حميما، وفكريا أيضا.

العلاقة بينى، على الأقل، وبين اللغة ليست فقط علاقة عشق وتدلّه.. بل هى علاقة تشابُك حياتىّ، غنى أطمح أن يكون مثريا من الجانبين، بل سعيى هو أن أُنطق بهذه اللغة حساسيتى وفكرى، فى سياق العصر، بل فى ما آمل أن يكون سياق المستقبل أيضا. وأن أعطى صوتا لمن لا صوت لهم، ولما ليس له صوت من جمادات، ليست أبدا جامدة، وللأحلام، عن طريق هذه اللغة التى لاتنفصل عن عضوية الحياة، ولا على بناء العمل الفنى.

لا أُخفى أن ثمة نزعات تعصف بى نحو نوع من التدمير والنسف للقوالب اللغوية القديمة والجديدة على السواء.. تدفعنى حوافز غامضة وغلاّبة نحو نوع من التفجير للأبنية التى يتقلص تحتها الفكر والحس، محاولا أن أجد بين أنقاض هذه الركامات الجوهر الثمين الحىّ. أتوق إلى نوع من الانهمار اللغوى الجامح الذى لايحده حاجز، وأعرف استحالة ذلك، ولكن ما أن أفتح له ثغرة

حتى يندفع، وقد لا أضع يدى مباشرة على منطق يحكم هذا الانهمار ويضبطه.

ولكنى أحس من ذلك بمسئولية مثقلة وفادحة جنباً إلى جنب مع متعة خارقة. أحس فرضا والتزاماً إلى جانب الانضياع والاستسلام لموجة مخصبة فى هذا الخضمّ من تمازج اللغة بمادة الحياة، فليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدر ما هو فتح لأبواب موصدة تضرب وراءها سيول عارمةتريد أن تتدفق، وأريد لها أن تتدفق وفقا لقانونها الخاص وحريتها الخاصة.

هل هذه شكلانية؟

لا أظن، بالقطع لا أظن.

اللغة عندى لا انفصال لها عن جسد العمل الأدبى ولا عن روحه.

عندى فى كل أعمالى تقريبا وبخاصة فى «رامة والتنين»، و «الزمن الآخر» فقرات كاملة تقوم على تسييد جرْس أو صوت واحد، أى أن يوجد حرف بعينه متكرراً فى كل كلمة من كلمات الفقرة التى قد تطول إلى عدة صفحات. لماذا؟ هل هذه مجرد لعبة؟ وإذا لم تكن، فما ضرورتها؟

أتصور أن هناك، على مستوى أول، ضرورة انفعالية وتعبيرية بالفعل. ليست هذه الفقرات مجرد أرابيسك خاو، بل هى، كما أرجو، تقطّر جانبا من جوانب خبرة الرواية نفسها فى كل مرة تقطيرا مركّزا ومكّثفا، بل وتلخّص العمل كله.

وإلى جانب ذلك فقد وجدت أن الحرف ـ الحرف وحده، مستقلا عن الكلمة وعن الجملة ـ عند الصوفيين ليس فقط مجرد اللفظ بصوت ما، ولا هو فقط رسمٌ ما، لكن له دلالات هم الذين شققوها وافترعوها أو استبصروا بها واستخلصوها. أليس من حقى اذا كان عملى يدفعنى إلى هذا أن أوجد للحرف عندى دلالات تتجاوز مجرد الحسىّ والعضوى ـ حتى لو كانت تعتمد عليهما؟

هذا إلى أن اللغة عندى هى بنية موسيقية، ولها نسيج موسيقىّ سحرىّ. فى مغامرتى محاولة اذن للغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية فى الحس، بحيث يكون التواصل، عبْر جرْس اللغة، يكاد يكون تواصلا مباشرا، أصليا، أوليا، ذلك أن المسألة ليست مجرّد ترجيع صوتىّ بل هو سعى إلى خلقٍ موسيقىٍّ يحمل دلالة، أى أن انصهار الدلالة والبنية أمر حيوى، ليست الموسيقى شيئا خارجيا إذن

ولا حيلة، بل هي فرض وضرورة بمعنى ما. سعى إلى سد الهوة بين اللغة بما تحمل من دلالات محددة وبين الصوت بما يحمل من ايحاء ودلالة فطرية في الوقت نفسه.

اللغة عندى، اذن، ليست لَمْسيّة وحسية فقط بل هى أيضا موسيقى الكون المتناغم فيه الداخل والخارج. وقد اقتضى هذا منى - اقتضاء الحب - بحثا لجوجا لاعجا وراء مورفولوجية اللغة فى العربية وارتياد المناطق اللامحدودة فى تقصّيها واكتشاف إمكاناتها ومناحيها. ولكن البحث لم يكن بداهة بحثا شكليا أو قاموسيا ولا مجرد لعب ممتع باللغة وفى اللغة، بل هو مندمج بلا انفصال عن هذا الوجود الذى نعانيه على مستوياته الفيزيقية والاجتماعية والكونية جميعا، هو بحث عن أسرار التواصل المهدّد دائما، وفضٌ لأسرار «الذات» - أو على الأرجح «الذات - الآخر» فى وقت معا، ووصل للانقطاع المستمر دائما بين «الذات» و «الآخر»، سواء كان «الآخر» ثقافيا من ناحية، أو من ناحية أخرى كان، مطلقا، غيبيا، خالدا، أو كان «الآخر» - وهو دائما بمعنى من المعانى هو «الأنا» نفسه - أرضيًا، وعينيًا، وعَرَضياً - أى انسانياً فى النهاية.

لهذا كانت أنشودتى للكثافة.

عن الغموض والوضوح .. وجهة نظر فى مشاكل «التعبير الفنى»

يقول الجامعة فى سفر الأمثال: «للنور منفعة خير من الظلمة». ومن البداهات أن «الوضوح» خير من «الغموض». فلماذا نجد فى غموض الاعمال الفنيةالجديدة متعة، وخيرا؟ وفيم هذه الموجة - بل هذا العباب المرتطم الأمواج - من التعقيد، والاستعصاء على الفهم، والإشكال فى المعنى، والاستغلاق على النظر والتفسير؟ ما الذى يلجىء الفنان الجديث - فى كل ميادين الابداع الفنى المعاصر - إلى هجر النصاعة «التقليدية» وتعمية رونق عمله، وركوب الوعر، وتجشيم القارئ - أوالمتلقى - كدّ السعى وراء «المعنى»؟.

أليس فى تراثنا العربى من أيام الدول الاسلامية العظمى، أن البلاغة أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلى عن مغزاك، وتخرجه من الشركة، ولاتستعين عليه بطول الفكرة، ويكون... بريئا من التعقيد، غنيا عن التأمل (جعفر بن يحيى).

كتب العرب القدامى تفيض بمثل ذلك فى إيثار وضوح الدلالة، ودنوّ المأخذ، وطلاقة العبارة، ولطف المدخل، وأنس الكلام وسلاسة جريانه.

والتراث الأوربى الكلاسيكى فى عصر الازدهار الأثينى والامبراطورية الرومانية حتى ما بعد «النهضة» وعصر «الكشوف»حتى أواخر القرن الثامن عشر، ألا يمجد الوضوح، والصفاء، ونقاء اللفظ؟ ألا ينكر ريب التخليط، ويدين تعمية المعنى، ويشيد بإشراق الفهم؟

ومع ذلك فان الحقائق شئ عنيد. ومن الحقائق أنه منذ بداية ما يصح أن نطلق عليه «العصر الحديث» بل منذ القدم، فإن الخبرة الفنية الحداثية - فى أوسع نطاق - خبرة تبدو، للوهلة الأولى، شيئا مستبهم الحدود، غامضا، معمى على جمهور عريض من الناس.

جمهور عريض من الناس، صحيح، ولكن هناك دائرة - تطرد اتساعا - من الجمهور، يقبل على هذا الفن الغامض، ويتذوقه، ويتحمس له، ويدعو إليه، ولايرميه بتهمة «الغموض».

القضية دائما نسبية، الغموض والوضوح اذن أمران نسبيان، الغامض عندك أراه واضحا له دلالة، وما تراه أنت مشرقا، ناصعا أجد لموقعه عندى رثاثة وابتذالا. وبذلك نعود إلى النكتة القديمة : «لم لا تقول ما نفهم؟»... «ولم لا تفهم ما يقال؟».

والمناط فى ذلك - فى هذا الفهم - أنّ تلقّى الخبرة الفنية ليس عملية عفوية، تلقائية، فطرية. والمشاركة فى هذه الخبرة ليس إدراكا حسيا مباشرا - كما تدرك وقدة النار أو جلجلة الرعد - بل هى عملية حضارية مركبة، تقوم على اعداد ومرانة ولقانة. إن تلقى الخبرة الفنية إذن نوع من التلقّن، وتدريب الوجدان، وتطويع الحواس على تقبّل قيم جمالية معقدة. وليس العمل السيمفونى - مثلا - ضجيج أصوات وخبط آلات وصدمة للأسماع، بل بناء عليك أن تدرب حسك على أن يحدس أسراره إن لم يفهمها، عليك أن تروض نفسك على أن تتفتح له - فى نوع من المعاناة لابد أن تأتى عن كل ترويض - حتى تصل إلى ذروة أعلى من التذوق والمعرفة. وهو فهم للمشكلة له وجاهته، ومشروعيته. وإن كان فهما «إجرائيا» أى يدعو إلى القيام ببرنامج، والنهوض بمنهاج، أو على الأقل يأخذ فى اعتباره أن للمناهج والبرامج دورها فى «تغيير» الأوضاع.

فإذا قطعنا هذه الخطوة القصيرة - على هذا النحو - فى تلمس المشكلة! فقد أصبح الفن اليوم - اذن - نوعا من اللقانة initiation الحضارية الحديثة، لايحيط بأسراره إلا المريدون، ولايحدس روعة بهائه إلا اصحاب الحظوة. ومادام الغموض أمرا نسبيا فليس على المرء الا أن يصحح النسب، ويتخذ موقفه «المناسب» فى ميزانها، فإذا العمل الفنى قد برئ من الغموض، وسطع فى داخله النور. كأنها تجربة صوفية، أو أحد الطقوس الدينية. ويصبح من المتاح لك أن «تفهم ما يقال»، أيا كان ما يقال! ولم تعد هناك مشكلة.

إلا مشكلة واحدة. أن هذا الفهم يصطدم ببداهات كثيرة درجنا عليها، ويؤلب عندنا على الفور حسا بالنفور والكراهة - أو على العكس يدفعنا إلى نوع من النفاق والادعاء.

فلماذا تقتصر الخبرة الفنية على نَفَرٍ من أصحاب اللقانة؟ أهى صفوة أرستقراطية جديدة؟ أليس الفّن يهدف إلى أوسع مشاركة بين الناس؟ أليس يتخطى حواجز العزلة والفردية لكى يصل إلى الأرض المشتركة فى الوجدان الإنسانى؟ ألا يخرج من الخاص لكى يبلغ العامّ؟ أليس الجمال،

أوالخير، أوالحقيقة ـ ماشئت!ـ مقصده؟ فلم تُحجز هذه «القيم» على القلة، وننكرها على الكثرة التى لن تتاح لها دواعى التلقّن والدربة والتطويع؟ فى ذلك ما يرتطم بلاشك بحاستنا الديمقراطية، وينبو عن إيماننا بالعدالة، وتكافؤ الفرص، ويجعل الخبرة الفنية ـ وهى حيوية ـ وقفا على صفوة من الخاصّة بينما هى حق الكافة.

ومن ثم فالوضوح، وقرب المتناول، ويسر المأخذ، ودنو المتعة الفنية هى شرط الفن الصحيح. أما التعقيد والغموض والكلفة والكد، فعيوب تبطل العمل الفنى وتسقطه.

وهكذا عدنا إلى نقطة البدء. لأن الحقائق شئ عنيد. وليس الغموض فى التعبير الفنى نزوة عابرة، بل ظاهرة لاغلاب لها، ترسخ أسسها باطراد يوما بعد يوم، وهو قَسَمة أساسية فى الخبرة الفنية المعاصرة، بل فى تراث فنى عريق وعريض بدأنا نعرفه فى فنون الحضارات القديمة ـ ما اصطلحنا على تسميتها بـ «البدائية» منها، أو ما نعرفه من حضارات تاريخية عريقة.

فلماذا الغموض؟ ـ وقبل ذلك: ماهو؟ ـ وما قيمته؟

مثل هذه الأسئلة أساسية. وهى تسلمنا على الفور إلى رؤوس المشاكل الكبرى. رؤوس المشاكل فى الفلسفة ـ سواء كانت أنطولوجية أو ابستمولوجية أو اسطيطيقية ـ وإلى رؤوس المشاكل فى علم اللغة، والنقد الفنى.

وليس فى نيتى ـ ولا فى مقدرتى أولا وقبل كل شئ ـ أن أسبر إجابات متعمقة عن مثل هذه الأسئلة. قصاراى تأملات، وحومان حول رؤوس الموضوعات، واستثارة للتساؤل من جديد، فليست الفلسفة ولاالعلم ولا النقد من شأنى. انما هى أفكار رجل أنفق عمره يتقصى وجه الفن، طلّعة لاتهدأ رغبته فى المعرفة، وقد سحرته ظاهرة «الغموض» فى الفن. وجدت فيها روح العصر الذى أعيش فيه، بل وجدت فيها قسمات من روح الانسان نفسه، بقدر ما بذلت لها دون ضن ودون أن أعبأ بالكد والكلفة!ـ ووجدت فيها ـ وأعترف ـ خطفات من برق المعرفة، وصبابات من الوجد الجمالى. هذه إذن تأملات رجل لا يشتغل بالفلسفة ولابالعلم، ولا بالنقد، بل يعنيه ويؤرقه وجه الفن وحده.

ومع ذلك فإن مسألة الغموض والوضوح ـ أولا وقبل كل شئ ـ مسألة فلسفية. بل يذهب ميرلو بونتى إلى أن يعرّف الفلسفة، ككل، بأنها «الصراع بين التعبير والمعبر عنه». هى العلاقة بين الفكر

والكلمات. ومركز التفكير - أو التأمل - الفلسفى عنده ينتقل لكى يحتل مكانة فى مشكلة اللغة. وقد ظهرإذن نطاق فلسفى كامل يعرف باسم «ما وراء اللغة» Ie metalangage وفى العصر الحديث وحده، منذ هيجيل، حتى المدرسة «البنيوية» structuraliste وعلى رأسها الناقد الفرنسى - الذى مازال يثير ضجيجا كثيرا ومبررا - رولان بارت، عبورا بالمدارس الفلسفية المتعاقبة، وظهور علم دلالات المعانىIa semantique قطع التفكير الفلسفى شوطا بعيدا فى محاولة استقصاء مشكلة التعبير - التعبير أولا، فى المطلق، بغض النظر الآن عن التعبير الفنّى.

هل نحاول أن نلمّ إلمامة خاطفة بالاتجاهات الرئيسية فى هذا البحث المضنى الطويل؟

أما عند هيجيل فان الحركة التى تتجه من السلبىّ إلى الإيجابىّ - والإيجابىّ هو الحقيقة - إنما تمر باللغة. ولكن اللغة نفسها، بصفتها تلك، ليست إلا «سلبية» إنها ترتبط - دون أن تختلط - بالفهم، والعمل. ومن خواص الفهم والعمل - وهما من أسس القوة الانسانية - أنها تدمّر المادة الخام فى الكون، وتستخدمها، وتبيدها، وتقتلها. ذلك أن «الحاجة» تستهلك ما تحتاج إليه - أى تلتهمه وتفنيه. (ذلك هو الصراع الهيجيلى المعروف) واللغة - فى الوعى، وفى الفهم - تولد من هذا الصراع. إن الكلمات تحتوى - على الأقل «بالقوة» - إمكانية القتل: قتل الشئ المعبّر عنه. لأنها تستهلكه. والكلمة تحل محل الشئ، فى غيابه، بنوع غريب من «الحضور - الغياب» معا. وانما إيجابية اللغة تتأتى فقط عن «الكلام»: عن الكلىّ الذى يشمل الشئ ونقيضه، عن الفهم الكامل: عن الخلق وإقامة أفكار. ولكن الفكر لايتوقف عند هذا الحد. الفكر يتجاوز ما ثبت وتحدد «بالكلام» ويعلو عليه ويستأنفه، فى حركة دياليكتيكية لاتتوقف - عبر الصمت، عبر هذا الليل الحافل بالمعنى - والفكر إذن يذهب إلى أبعد مما صاغته الكلمات، ويتحرّك الوعى - والكلام - بين اللاوعى الجامد الثابت، وما فوق الوعى المتمثل فى الفكرة.

للغة عند هيجيل خاصة تتجاوز العقلانية، إن فيها خاصة سحرية غير عقلانية: إنها تقتل المادة الخام، الشئ الغفل، لأنها تحتويه، وتحلّ محلّه فى غيابه، وتستحضره فى الوقت نفسه، ثم تذهب إلى أبعد منه - عبر لحظة الصمت الملئ بالمعنى - إلى ايجابية تضمن نقيضين: نقيض اللاوعى والوعى، لكى تبلغ ما فوق الوعى: الفكر، أو الحقيقة، لكى تستأنف حركة دياليكتيكية مستمرة.

وفى هذه النظرية العميقة المقلقة ما يتعلق على نحو حميم بخاصية اللغة فى الشعر الحديث والأدب الطليعى. ليس التعبير الجمالى تركيبا استاتيكيا متسقا ثابت الجمال، هو «عبور» من هوة ظلام المادة الغفل - وتدمير لها، وهو فى الوقت نفسه استحضار ديناميكى لها، على مستوى أعلى دائم الحركة.

لعل فى ذلك استبصارا، يلقى بصيص ضوء على طبيعة التعبير، أى طبيعة هذا «العبور».

وجاء فرديناند دى سوسير - Saussure - عالم اللغة الشهير - فأبقى على فكرة «السلبية» من هيجيل، ولكنه رأى فى اللغة «علامات» ليس لها فى ذاتها قيمة مطلقة، بل تقوم بينها علاقات. اللغة عنده تدل على الأشياء - أو على أفكار عن هذه الأشياء، على الأصح - وليس اللغة شيئا بذاتها.

وما يراه هوسرل Husserl فى عمل فلسفى يدور بأكمله حول تأمل كيفية مولد الدلالة والمعنى، أن «المعنى» يولد على مستوى سابق هو «المستوى الإسنادى» (فى المنطق) أى فى مستوى يقع قبل العلاقة بين الموضوع والمحمول - فى الظلام الذى يسبق ارتفاع الوعى. المعنى عنده يسبق الحس والإدراك الحسّى اللذين يأتيان ليؤكدا دلالة قد تشكلت بالفعل.

مرة أخرى، وبدون غلو فى الاستنباط والتخريج، ألا نجد فى هذا النظر إلى «المعنى» باعتبار مولده سابقا على القضية المنطقية - باعتبار انبثاقه سابقا على الإدراك الحسىّ ومؤذنا به - ما يشير إلى قسماتٍ من التعبير الفنى الحديث؟ ذلك التعبير الذى «يعلو» - كما قال هوسرل - على مستوى العلاقة المنطقية، ويتجاوز - أو يؤذن - بإدراك حسىّ يأتى لاحقا له، مترتبا عليه، فليست التجارب الحسية شرطا له، تملى عليه قواعدها وأحكامها، بل إن العلاقة - فى السياق الفنى المعاصر - معكوسة: التجربة الفنية تسبق المعطيات الحسية المألوفة وتحكمها وتؤذن بها.

أما عندى فأظن أن المعنى والتجربة الحسية متصلان ومنصهران ولا انفصال ممكنا بينهما.

أما عند قدامى نقادنا العرب فحسبى أن اقتطف بعض ما ورد عنهم لكى أوضح أن هناك، أساسا، مدرستين فى النظر العربى القديم إلى موضوع الوضوح والغموض.

المدرسة الأولى ترى فى «نصاعة اللفظ وصفائه» معيارا نهائيا.

أما المدرسة الثانية فترى أن «المعانى» هى الأولى بالاعتبار.

فى المدرسة الأولى يرى أبو الهلال العسكرى، مثلا، أن «من تمام آلات البلاغة.. العلم بفاخر الألفاظ وساقطها ومتخيرها ورديئها» أو أن «البلاغة إنهاء المعنى إلى القلب فى صورة مقبولة ومعرض حسن».

ويرى الأصبهانى أن «خير الكلام ما كان لفظه بكرا ومعناه فحلا».

ويرى الجاحظ أن البلاغة عند الكتاب هى أنهم «التمسوا من الألفاظ ما لم يكن وحشيا ولا ساقطا ولا سوقيا».

ومن أقوالهم المأثورة فى هذ السياق: ليس الشأن فى المعانى، لأن المعانى يعرفها العجمى والعربى والقروى والبدوى، وانما هو فى جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته والخلو من أَوَد النظم والتأليف.

ومن المدرسة الثانية يحيى بن حمزة اليمنى الذى يرى فى كتابه «الطراز» أن «الحقيقة فى وضع الالفاظ إنما هو للدلالة على المعانى الذهنية دون الموجودات الخارجية» أو أن «المقصود من البلاغة هو وصول الإنسان بعبارته إلى كنه ما فى قلبه مع الاحتراز عن الإيجاز المخل بالمعنى ومن الإطالة المملة للخواطر.. وإن علم المعانى انما «يبحث عن الكيفيات والخصوصيات التى تعتبر فى المعانى أولا وبالذات، وفى الألفاظ ثانيا وبالعرض.. فتنبهوا على أن هذا العلم يتعلق بالمعانى وكيفياتها لا بالألفاظ نفسها على ما سبق فى بعض الأوهام!».

ويقول عبد القادر الجرجانى فى الكتاب المنسوب اليه «نقد النثر» عبارة ما أعمق دلالتها:

«ليس فى الأرض بيت من أبيات المعانى لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر».

كما يقول ان: «الالفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ولا من حيث هى كَلِم مفردة، ان الالفاظ تثبت لها الفضيلة، وخلافها، فى ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ».

وبذلك يقترب الجرجانى إلى ما أتصوره أقرب إلى لبّ المسألة، فليس ثمّ تفارق بين عالمين

منفصلين عالم اللفظ من ناحية وعالم المعنى من ناحية أخرى، وأن مناط الأمر كله فى «ملاءمة» أحد هذين العالمين للعالم الآخر، بل فى اندماجهما معا.

أما عندى فان اللفظ ومعناه، الكلمة وشحنتها، اللغة ومضمونها، لا فصل بينهما وأن أهون مس لأحدهما من شأنه، لا محالة، أن يعدّل وأن يغيّر الآخر، كما أسلفت.

فليس هناك فى تصورى عالم للمعانى، قائم، محدد، ماثل بذاته، فى منطقة مسدل عليها ستار «اللاإفصاح» وليس هذا العالم - عندى - سابقا، كاملا فى ذاته، على غرار المثل الأفلاطونية.

وليس هناك، بالمثل، عالم الألفاظ الذى على الكاتب أن يبحث عنه لكى يلائم بينه وبين هذا «المعنى» المثالى.

ليس عندى فصل حاسم بين «الدال» و «المدلول»، بين العالمين عالم المعانى ومايجرى مجراها وعالم الألفاظ وما هو بسبيلها.

إن اللفظ يسهم إسهاما جوهريا فى إيجاد المعنى وتكوينه، والمعنى لايوجد إلا بانصهاره فى تلك الكلمة بالذات، والصياغة بذاتها مقوّم أساسى من مقوّمات المعنى، ليست تابعة له ولا سابقة عليه، هى التى تشكّله ولا أولوية لها عليه.

هنا تفاعل وثيق متصل ولا انفصام بين أطرافه.

ومن ثمّ فلا يمكن أن يكون هناك «غموض» إلا عندما يكون هناك «قصور» فى الإلهام وفى الأداء معا.

وعلى ذلك فليس «الوضوح» مطلبا فى ذاته، كما أن الغموض ليس عائقا بذاته.

فما الغموض؟ إن الفن بحث وليس وصولا، رغبة وليس انتهاءً. الفن باعث على القلق لا على الراحة والاستنامة. ومع ذلك، ففى هذا البحث نفسه، فى سياق الرغبة، والقلق، يوجد نوع من الوصول ومن البناء - كما هو ضرورىّ.

إن الكلمات هى فى الوقت نفسه علاقات وقوى وطاقات.

وهو ما «يتضح» بجلاء فى الكتابة الحداثية، وفى الشعر الحداثى.

إن الشعر الحداثى، على سبيل المثال، انما يتجه الآن أساسا وجهة القارئ لا السامع، وهو أمر مهم فى سياق الحديث عن الشعر العربى. كان الشعر العربى التقليدى طقسا احتفاليا أو ربما كان طقسا دراميا موجها لسامع يطرب وتهتز جوانحه بالنَشْوة عند سماعه ترنيم الشاعر القوال. أما الشعر الحداثى فهوو موجه للمتلقى القارئ الذى تجمعه و«النصّ الكتابة» علاقة حميمة، وإن كان ذلك لاينفى وجود الموسيقى لكنها نوع خفى من الموسيقى هى موسيقى الشعر المهموس بتعبير بشر فارس، ومحمد مندور.

ان الشاعر لا يكتب لقارئ متمثل أمامه إذ أن القارئ موجود فى حالة كمون فى النص، فالنص لا وجود له إلا بقارئ، وليس ثمّ نصّ «نهائى» مغلق، وثابت، بل يتغير «النص» كل مرة بتغيّر القارئ، بل بتغيّر القراءة عند قارئ بعينه، فى لحظات تلقّ متباينة، هو أمر يأتى فى غمار عملية الخلق نفسها، وهى عملية محكومة بظروف تطور ثقافى وفنى واجتماعى. كل هذا يؤدى إلى انقسام الشعر العربى الآن قسمين:

قسم الكتابة وقسم الدراما أو الاحتفال.، وحتى بعض الشعراء الحداثيين لايفلتون من أسر وجاذبية التواصل المباشر مع جمهور عريض فيكتبون شعرا موقعا خاصا لابتعاث النشوة التقليدية التراثية عند السامعين.

ولا أستطيع أن أنفى هنا قدرا من التعمد سواء كان معترفا به أو غير معلن، وهناك بالفعل قدر من الانصياع العام لمتطلبات السوق «الثقافية» عند بعض شعراء الحداثة وعند بعض الآخرين وهو أمر قد يكون مؤسفا، فهو قد يساعد على الترسل أو الاسهاب، لكننى أعتقد أن النص/ الكتابة هو الأعون على التواصل، والحميميّة والأقدر عليهما من قعقعة الايقاعات السماعية السطحية.

وللكشف عن مفهوم مغاير للغموض وتصور آخر لمشكلة التلقى فى الأدب الحداثى، أجد أن الغموض ليس مما يعتذر عنه بل أتصوره من صميم الخلق الحداثى.

الغموض بذاته نسبى ومتعدد الطبقات، فمعناه ليس مجرد الاستعصاء على الفهم كما هو شائع بل لعله المغامرة فى الميادين التى عود القارئ ألا يقترب منها كأنها حرم محظور، كميادين التكثيف

الحقيقى والسؤال الحقيقى والاقتحام الحقيقى لجدّة وأسرار الكون والوجود.

وقد خاض فى هذه المسألة قدماء نقادنا فلعلنا لاننسى هنا كلمة أبى اسحق الصابى : «أحسن الشعر ما غمض معناه فلم يعطلك إلا بعد مماطلة» أو نص الصوفية المأثور «صدور الأحرار قبور الأسرار» وهو نص يقترن فيه الغموض اقترانا مدهشا بالحرية، هناك أيضا نص غاب عنى الآن قائله، بمعنى «إذا قرع الكلام السمع على جهة الإبهام فإن السامع له يذهب فى ابهامه كل مذهب» مما يوحى ببذرة جنينية لفكرة النص المفتوح أو النص المتعدد التأويلات.

وازاء الانتقادات الحادة التى توجه للكتابة الحداثية باعتبارها «غامضة»، لا أتردد فى القول بأن المستقبل للكتابة الحداثية. لأننا لو نتبعنا كمّ المنشور من الشعر (من ناحية الكم فقط لا الكيف) لاكتشفنا أن الأغلبية الساحقة من النصوص التى تنشر تحت اسم قضية النثر، أو الشعر الحداثى أوالكتابة الحداثية تنتمى للشعر/ الكتابة لا للطقوس الشعرية الاحتفالية ولا للإنشاء التقليدى الرنان، بكل قعقعته أو بكل قوالبه، ولوجدنا أن معظم هذه القصائد وهذه الكتابات نصوص كُتبتْ لتقرأ ولم تُقْرَض لتسمَع، لم تكتب لكى تقرأ على سبيل التسلية أو تزجية الوقت أو انزلاق العين على سطح الكتابة دون أن تخسر شيئا بمجرد انزلاقها دون تعمق فى أغوار لا وجود لها.

ذلك دليل على تولُّد ظاهرةٍ اجتماعية جديدة، فهذا «الكمّ» له سوق، وإلا لكانت الظاهرة قد ضَمُرت وهى لا تضمر بل تنمو وتكبر. هذا بالنسبة للكمّ فقط أما من الناحية الفنية فاننى اعتقد أن المستقبل سيكون بالطبع للقارئ المبدِع لا المستمع الطروب ولا للقارئ الذى يعزف عن سبْر عمق النص ولا يريد منه إلا «وضوحاً» هو اسمٌ آخر للسطحية.

مفهومى للرواية

مفهومى للرواية هنا «حديث شخصى»، ليس تقريراً، ولا تنظيراً بقدر ما هو نجوى، وبوح.

ماذا أريد من الرواية؟

الإجابة السهلة، المباشرة عن هذا هو أن مفهومى للرواية أيضاً هو مفهومى للقصة القصيرة، وللعمل الفنى ذاته بكل تجلياته، أى لصورة خاصة ومتميزة من العمل الفنى.. صورة تقترب اقتراباً بقدر الامكان من روح العصر، ومن خصائص المكان والزمان الذى نعيش فيه، فى الوقت الذى تحتفظ فيه بامكانية تجاوز العصر والمكان.

الرواية عمل متفرد ومتميز يجب، بالطبع، أن تتوفر له كل مقومات العمل الفنى التى طالما اختلف الكتاب والنقاد والفنانون فى توصيفها. ان شكلها ذاته يفرض عليها قيودا صارمة.. وهذا القيد المفروض عليها من الشكل يمكن أن يتيح لها حرية لا تكاد تتوفر لفن أو لشكل آخر من أشكال الفنون. بمعنى أن الرواية، فى ظنى، هى اليوم الشكل الذى يمكن أن يحتوى على الشعر، وعلى الموسيقى وعلى اللمحات التشكيلية، بالاضافة إلى ما يمكن، ولكنه ليس بالضرورة على أى حال، أن تحتوى عليه من خصائص الرواية التقليدية التى عرفناها منذ بداياتها. لست أظن أن الرواية يمكن أن تكون اليوم شيئاً «بلزاكياً» ولا يمكن أن تكتفى بكونها متابعة للشكل الذى عرفته الرواية فى القرن التاسع عشر، الرواية يجب أن تكشف فى رؤية الكاتب تنظيما مكثفاً.. ولكنه، أيضاً، ناقلاً وشديد الإيحاء. وفى ما عدا هذا.. وفى ما عدا كونها الشكل الصارم المطوّاع معاً لإبداع رؤية نافذة وعميقة.. وبجانب هذا كله يجب أن تكون الرواية، فى ظنى، عملاً حراً. والحرية هى من التيمات والموضوعات الأساسية، ومن الصبوات المحرقة اللاذعة التى تتسلل دائماً إلى كل ما أكتب. الحرية المتحققة والمحبطة معاً.

فاذا تناولنا المسألة بشكل تقنى أكثر، قلت اننى لا اتطلب من الرواية اليوم أن تكون واقعة سرد

وحكاية، ولا أن تكون حاملا لشعار أو لمغزى، ولكنها بلا شك شئت أم لم أشأ ستحمل دلالة. وإذا كنت حسن الحظ، ستحمل قيمة عريضة أو واسعة عن جانب من جوانب الحياة، لا أن تكون كما يقال بالتعبير القالبي «شريحة من شرائح الحياة». أريدها أن تكون شيئاً تتوفر له الحرية الكاملة في داخل قيود يفرضها مضمونها ورؤيتها بنفسه على نفسه. أي أن تبتدع لنفسها حريتها وقانونها معاً.

.. يمكن أن تكون في الرواية دفقات من الشعر خالصة... لكني أظن أنه يجب أن تحكم هذه الدفقة إطارات من النظام خفية ودقيقة، ولكنها موجودة. يمكن أن تكون في الرواية أيضاً صورة وجدانية من الفكر الخالص، هنا أيضاً أظن أنه يجب أن يكون للفكر شعره الخاص، وقوامه القصصي. بمعنى آخر كما يستشف من كلامي، أترك للرواية، كما أترك لجميع الأعمال الفنية، حريتها الكاملة في أن تختط لنفسها الطريق الذي تريد، وأن تفترض بنفسها لنفسها القوانين المبدعة، هذا هو سر الابداع، أن تضع بنفسك القانون، وأن تجد حريتك في داخل هذا القانون.

أرفض إذن الإطار التقليدي السردي، وأرفض قصة التسلية والطرافة، وأرفض قصة الشعار والهتاف مهما اتخذت لأنفسها من أقنعة وأرفض أيضاً قصة الضياع في متاهات اللفظ لمجرد اللفظ، أو التردي في حمأة المونولوج الداخلي الطرية الرخية دون صلابة.

أحب للرواية أن تقف مع ذلك على أرض الواقع - وهو غير الواقع الفوتوغرافي الخارجي - وأحب لها أن تتقطر فيها كثافة عالم بأكمله، إن لم يكن العالم بأكمله.

أطمح أيضاً أن تكون للقصة لغتها التي يمتاز كل مقطع فيها ببراءة الخلق الأولى، أن تتمرد على شبهة القالب إلا إذا استخدمت القالب نفسه ضد القالب.

وإنني لعميق الإيمان - وعميق العشق أيضاً - بهذه اللغة التي ورثناها، ونكاد نبددها أو نهملها. هذه اللغة العربية شديدة الغنى، وصارمة الدقة بارعة المدخل إلى النفس وأظن أننا لا نكاد نعرف منها إلا أطرافها.

أما الصيغة التقنية، فكما قلت من قبل، أريدها حرّة إلى مدى حدود الحرية، وليس للحرية

حدود.. وأريدها أيضاً صاحبة قانونها الخاص.. لايهمنى فى شئ تصنيف التسميات، والمذاهب. فليكن العمل الفنى بعامة واقعياً، واذا شئت سريالياً أو وجودياً أو شيّئياً، أو رومانسياً، أو ما أحببت من تيارات، ومن تمازج بين التيارات بحدود تتسع أو تضيق. لا أفرض على الكاتب شيئاً إلا مسئولية كتابته، لكنى أتطلب هذا السعى اللاعج الدائب الذى لايتوقف أبداً نحو ما أسميه الحقيقة أو إلى حقيقة ما، أيا كانت. هذا السعى هو الذى ندعوه بالصدق الفنى. ولتكن هذه الحقيقة ذات أقنعة سبعة ولكن كل قناع منها إنما هو منسوب إلى حقيقة.. أى أن كل قناع منها فيه جانب من جوانب هذا الجوهر، أو هذا الكنز الذى يقع وراء أربعين باباً مرصوداً لاتنفتح إلاّ بقوة الفن.

ارتباطى وايمانى بما هو مقوم للإنسان، حريته التى لايمكن أن تهدر، توقه إلى العدالة وإلى الجمال، نشوته بالحس، وصوفيته بالمطلق. مأساته الكونية المحتومة كإنسان. وقدره المجيد فى مجابهتها، تكافله الحميم مع رصفائه فى المجتمع، وفى الحياة، وفى الكون.. كلها لبّ حقيقته المغلقة.. وكلها موضوعات، أو ثيمات العمل الفنى الذى لا يمكن أن يفى بها الوفاء الحق إلا العمل الفنى.

منافذ للخروج من الأزمة كأنها الأبواب الضيقة فى الأساطير القديمة لابد من ولوجها إلى جوهر الكنز المرصود.

لا أكتب القصة إلا بعد أن تعيش القصة معى، وتعيش بى فترات متطاولة من الزمن، يحدث فيها هذا التخمر والنضج البطئ الطويل على نار تحتدم أحياناً، وتهدأ، وإن كانت تظل متوقدة دائماً إلى حدّ أن بعض القصص لم أكتبها بالفعل إلا بعد نحو عشر سنوات أو أكثر من بداية انبثاقها فى هذا العالم الداخلى المزدحم الذى تقطنه الشخصيات والأحداث والمواقف والاوضاع المتحققة، فى النهاية، وفى النزر اليسير من الحالات والباقية، فى أغلبها، فى طور التخلق المستمر. وهو أيضاً ما حدث خلال سنوات ثمانية قطعتها فى كتابة روايتى الأولى «رامة والتنين». ومن ثم، فيبدو أن فترة التخلق الطويلة والكامنة، والتى تدور فى الغالب الأعم منها، على مستوى أعلى قليلاً من مستوى اللاوعى، والمرتبطة، بالتأكيد، بجذور لاتطفر إلى طبقة الوعى الكامل إلا فى لحظة توهج الخلق

ذاتها، هذه الجذور هى التى تحكم كل مقومات القصة فى النهاية.. فلايبقى، بعد ذلك إلا الطفيف جداً من ضبط النّغمات .. حيث لا أكاد أمس الصيغة الأولى بعد كتابتها إلا أهون مسّ.

فاذا فرغنا من هذا التوضيح ووصلنا إلى صلب المسألة كانت إجابتى، اننى أرى أن اللغة ـ وهى الأداة والخامة التى يصوغ منها الكاتب وبها عمله ـ لها أهمية قصوى.. وليس مناط هذه الأهمية عندى مناطاً شكلياً، ولاخارجياً. فنحن نعرف أنه لافكر ولاحس بدون لغة.. وإن اللغة مقوم أساسى من مقومات اللاوعى نفسه بل هى فى هذا المستوى تحمل أعماق الرمز وتختلط بمكونات الحياة الأولية. واللغة قد تكون تشكيلية وقد تكون موسيقية، وقد تحتمل هذه الأبعاد جميعاً، وتثرى بها. وفى يقينى أن اللغة العربية لغة شديدة الغنى والخصوبة، ومطواعة ومرنة وصارمة الدقة فى وقت معاً، وانها فى الحقيقة قادرة على ان تكتسب روح العصر، وان تفى بحساسيته، وان تحمل بجلاء مهمة بيان معارج الفكر الحديث مهما بدا فيه من غنى.. ولا أريد أن أقول من تعقيد. وأن علينا نحن أصحاب اللغة ألا نتهيبها، وألا نهون منها معاً.. فهى لغتنا، وليست لغة متاحف القواميس، ولا محاجر الآثار. ولست أريد أن أقول اننا نحن الكتاب سادتها، كما اننا لسنا خدامها.

القصة الحديثة لم تتخل عن الحدث، لأن الحدث بمفهومه التقليدى قد نضبت إمكاناته ولم يعد فى تصورى قادرا على العطاء.

ان اتخاذ التقنيات الحديثة ينشئ السردية فى القصة الدرامية لا من خلال الحدث أى الفعل المألوف بما فيه من تسلسل زمنى وتصاعد للحبكة بعد ان تمهد لها الأرضية.. ثم تحل هذه العقدة. وهذا ما يسمى بلحظة التنوير.. كل هذا قد استهلك واستنفد احتمالات الخصوبة.. واصبح مجرد الوصف بلغته الخاصة يكوّن مقوماً من مقومات حدث نسميه مضمراً.. وان كان لايقل فاعلية عن الحدث المألوف.. ويمكن أن تنفرد الدراما عن طريق اللغة وحدها. إن اللغة تستطيع بما تملك من طاقة أو شحنة انفعالية أن تحل محل الحدث التقليدى ولكن ذلك لايغنى عن جريان سردى معين، تظل القصة منفردة به ويمكن به وحده تفريقها عن الشعر «الصراح».

أظن أن الوسائل التكنيكية عندى من منبعين: كيفية تخلّق التجربة القصصية، وموضوع هذه التجربة أى طبيعة مادتها العضوية.

وأظن من السهل علينا أن نسمى هذه الوسائل بأسمائها التكنيكية، وليس مهماً فى ظنى أن نسميها إلا بقدر ما يساعدنا ذلك فى تقصى دورها: وأظن أن لها دوراً فى عملية التوصيل والتواصل التى تتمثل فى العمل الفنى نفسه، الإيحاء بما وراء الأداة التكنيكية من خبرة انفعالية أو رؤيا فكرية.

المونولوج الداخلى قد يرتبط بأن وعى الانسان - بذاته وبالآخرين وبالكون من حوله - هو الحقيقة الأولى الجذرية الوحيدة التى لاشك فيها.

ولكن الصيغ الحوارية التى تدخل فى صلب السرد تؤتى أثراً ضروريا يحطم هذه الصرامة فى صميميّة التجربة ويعدل بالضرورة من خصيصتها الحميمة، انها تشير إلى الآخر وتؤكده والآخر حقيقة أخرى، بدائية وجذرية لاشك فيها، حقيقة لاتحتاج المعرفة بها إلى برهان خارجى، ولكنها أيضاً حقيقة تجرى على مستويين: المستوى العميق الجذرى، أى المستوى الليلى الجوانى، وما إلى ذلك مما أعنى بهذا الإيماء، والمستوى الاجتماعى اليومى، مستوى حياة السوق و الجرى وراء أكل العيش. هل هذا تفسير للصيغ الفصحى من ناحية، وللصيغ العامية التى تأتى أحيانا بمادتها الخام، وأحيانا مصوغة فى قالب عربىّ أرجو أن يكون بيّنا من ناحية أخرى فى الحوار الذى يقتحم صلب الخبرة الانفعالية أو الفكرية فى معظم ما كتبت؟

تداخل الماضى والحاضر والمستقبل قد يعنى عندى أن تيار الوعى لايجرى فى السياق الزمنى المتواضع عليه، بل أن له سياقا زمنيا لايعترف بانقضاء الزمن أو بأن هناك فى المستقبل زمناً لم يحدث بعد، بل لا يعرف هذا السياق أصلاً، وإنما الزمن عنده لحظة متجددة أبداً، هو حاضر أبداً - ومن ثم فهو ليس حاضراً (لابد للمضارع، فى منطق الأمور، أن يكون له فعل ماض) بل هو خارج السياق المتسلسل، ومن هنا تأتى اللازمنية ويأتى انصهار الزمان والمكان فى وحدة حياة لاتعرف لها موقعا إلا التحقق - سواء كانت واقعا أو حلما.

ومن هنا أيضاً تلك الصياغة التى يفقد الزمن التقليدى فيها تعاقبه وتسلسله الآلى لكى يحتفظ بسمتين قد تبدوان نقيضين وان كنت أحسهما متكاملتين: أولاهما تلك الآنية المتحددة بكل خصائص

اللحظة الهاربة وقد أوقفت فى مسارها، كما لو ان سيولتها قد تجمدت وعرضيتها قد خلدت، محاولة اقتناص مالا يمكن ان يقتنص فى تدفقه الدائم، محاولة إسباغ الثبات على ما هو فى جوهره متحرك وعابر، فى الوقت نفسه الذى يصبح الزمن فيه خارج الزمنية كلها بحيث يتداخل وينصهر الماضى والمستقبل والحاضر وتضيع الحدود بينهما، وتنتقل الخبرة إلى مستوى لا يعود فيه لهذا التقسيم المصطلح عليه والمفيد فى الحياة اليومية معنى ما، كأنه لم يوجد قط، والطرائق التكنيكية لهذا، اذا تأملتها فيما بعد استطعت أن تردها إلى مناهجها المعروفة من منلوج داخلى وتمازج بين الشئ وأثره النفسى، وتحطيم لتراكيب اللغة التقليدية، لكى تلتصق بتلك السيولة المتدفقة الباقية معاً، ثم إعطاء التجاوبات بين العناصر عن طريق مجموعة الاستعارات والتشبيهات التى لا يوجد فيها تقابل بين عنصرى الاستعارة بقدر ما يوجد فيها تمازج وتداغم بين عناصر الكثرة فى وحدة كلية.

وبالطبع هناك إلى جانب ذلك وسائل أخرى كثيرة قد يعييني حصرها، وأكتفى بالإشارة إلى إحداها: أظن أن صور الطبيعة الخارجية عندى تندرج أساساً تحت نوعين متمايزين، متضادين، فهى إما من صميم خبرة داخلية وليست مجرد ديكور جميل أو اكسسوار «يساعد على تجسيم الجو»، وهى هنا معاناة لا شأن لها بما يحدث أو ما يقوم فى خارج الذات. وفى مقابل ذلك هناك الطبيعة التى تقف غامضة، منافية للذات، فى سياق آخر، فى نطاق أجنبى تماماً، وخارجى تماماً، بل لا تكاد تكون هناك علاقة نسبية على الاطلاق بينها وبين الذات، فليس هناك إلا انشقاق كامل وهوة لاجسر عليها، تكاد تنتفى النسبية بينها وبين الذات، من الأساس كأن كلاً منهما يقع فى سياق لا صلة له بالثانى، ولو كانت صلة التنافى والتضاد والتخارج. وأترك للقارئ أن يستشف مدى نجاحى أو إخفاقى فى الإيحاء بهذين المستويين من تناول للمشاهد الطبيعية، فى قصصى، بوسائل الرصد من ناحية، والتداخل من ناحية أخرى.

وسوف يكون على هنا أن أنمّى تلك الفكرة، أو ذلك المنطق الذى بدأت به، فكرة الاندماج بين الذات والموضوع، بين المطلق والنسبى، بين المجرد والحسى، وان أجد لها تطبيقاتها فى الصياغة الفنية.

كان العالم الداخلى منذ البداية يفرض نفسه على رؤيتى، ولكنى لم أفقد لحظة واحدة هذا الحس العارى الاعصاب، المتوفز بكل لمسة، دع عنك الثقل الرازح، للعالم الخارجى أيضاً.

ومن هنا جاءت محاولتى دائماً فى الصياغة الفنية للعثور على تلك الكلمة، ذلك الترابط النغمى، ذلك التكامل البنيوى، التى تفى جميعاً بالشرط «الداخلى - الخارجى»، بمعنى أن الصياغة الآتية من الخارج، التقريرية، القالبية - الباردة تسقط على الفور من يدى ركاماً وانقاضاً، بينما تجذبنى الكلمة والصيغة والنظرة التى تتوفر لها صيغة التفاعل، فلعله من الملاحظ من الناحية التكنيكية البحتة أن معظم قاموسى يقوم على هذه الصياغات لا من الناحية اللغوية، فحسب، بل من ناحية المعاناة والمعايشة.

هناك عندى فيما أظن سواء فى اللغة أو فى التركيبة الفنية كلها تلك التعددية التى تطمح إلى الانصهار فى كلٍ متماسك، ليس أحادياً أى منولوجياً، بل متجاوزاً التكاثر ومحتوياً إيّاه..

أطمح إلى اقامة صلة حميمة بينى وبين قارئى، والواقع اننى لا اطمح إلى ايجادها بقدر ما اسعى إلى استعادتها بعد أن طمستها أولاً لحظات حياة السوق، وثانيا قوالب الاشكال الفنية التى سقطت حيويتها وطزاجتها فلم تعد إلا حواجز وعوائق.

إن إحساسى بارتفاع الحيطان بين النفس وذاتها، بين الذات والموضوع، بين المجتمع والفرد، وبين الإنسان والكون، ينبع عن حسٍّ مقارن بضرورة تهديمها، عن لوعة دافعة إلى التواصل الوثيق الذى يكاد يكون عضوياً بينهما جميعاً.

لعلى استشفّ، من خلال ما سبق، أن هناك أولاً نزعة عندى نحو الشمولية أو سعياً نحو الحقيقة الكاملة، بحيث لايجور الجزئى على العام، وبحيث يرتبط النسبى بالمطلق وبحيث تصبح الطبيعة نفسها، بصخورها وسمائها وبحرها مثلاً، رموزاً فى دراما داخلية، ويصبح الحس والهاجس والفكرة شخوصاً متموضعة فى الخارج أيضاً ونُصبا لها حياتها الخارجة عن نطاق سور الحياة الداخلية... أى أن هناك سعياً نحو قهر التحددية، مع التسليم بها، نحو الواحدية المنوعة المتكثرة الجوانب.

فاذا كان هذا هو السعى العام، فإن القيم الأساسية عندى كما أشرت من قبل هى قيم الإيمان المحرق بحرية الانسان والحس المعذب بالقهر الضاغط لها فى وقت معاً. وهناك اللهفة اللاعجة نحو الصدق واستبشاع ما هو زائف وأجنبى وغريب عن جوهر الانسان، مع التسليم، فى الوقت نفسه،

بذلك الشر المركوز فى دخيلته.. تلك التفاحة المسمومة التى تحمل معها بذرة العناء. وهناك الحب الجسدى التترى الذى يكاد يشرف من فرط الحسية ذاتها على مشارف صوفية.. حيث يتجاوز الجسدى والآنى إلى المطلق والمجرد.. المشتعلة سماؤه ببياض محترق. وهناك النزعة نحو التواصل الحميم وذلك الحس (الداعى إلى التمرد) الحس بالغربة المضروبة على كل منا ضربة قاضية، لايفتأ الشوقُ إلى تحطيمها محبوطاً ومتجدداً أيضاً. وهناك أيضاً حس بالجمال حتى الكامن منه وراء القبح والتشويه أو حس بظلم كونى ومجتمعى ونفسى يقع على الإنسان. ولاينى يكد ويكافح لنفيه وإحلال قيمة العدالة محله.

هناك أيضاً حسٌ بالوحدة الأساسية التى تربط بين الناس والتفرد الأساسى الذى يفصل بينهم، والصراع الدائب بين الوحشة والنبذ، وبين القربى والتواصل إلى حد الاندماج.

هذه، فى ما أظن، البؤر الأساسية المشعة فى عرض نسيج العمل الذى أقوم به، والتى تفرض بدورها لغةً متسقة معها من الناحية الشكلية، ومحتوى يسعى دائماً إلى النهوض بها.. وجهداً واعياً وغير متعقّل معاً، لتحقيق نقطة الانصهار الكاملة بينها جميعاً.

هل هذا التصور يسقط الصراع بين الطبقات والتغاير بين ما يسمى بالفئات أو الجماعات الانسانية؟ لا، لايسقطه، فلا أظن انه من الممكن القول بإسقاطه. وليس عندى تجريد، أو تعميم «للإنسان» أظن ذلك إغراقاً فى التّبسيطية.

أريد مع ذلك أن أقول إذن إن الحبوط وضع يمر فيه الانسان - كل إنسان - بحكم وجوده الإنسانى ذاته، هل أقول بحكم وجوده الطبقى أيضاً؟ بحكم ما يحمل من نزوعات محرقة نحو الإشباع لاتتحقق بكاملها أبداً، بحكم ما فى داخله من حسٍ بالقدرة اللانهائية - نازعة مندفعة نحو موضوعات حسية وعضوية وثقافية، ماذا أقول؟ بالتعبير الدارج أقول مادية وروحية معاً، من غير إشارة إلى وضع فلسفى معين. وبحكم القهر الضرورى الذى تمثله محدودية القدرة الفعلية، وحواجز العالم العضوى والفيزيقى والاجتماعى والكونى، الحواجز التى هى عندى موضوعات للتجاوز فى الوقت نفسه.

إن الانسان، منذ أول يوم فى تخلقه، يتعلم رغماً عنه هذا الدرس الأول المرير: درس التكيف مع الواقع، درس الكبت كما يسميه علم النفس التحليلى، أو الحبوط كما أسميه. ومع ذلك فإن هذه الخبرة الأساسية فى الحياة الإنسانية - كل حياة إنسانية - تقترن دائما بانكار عميق فطرى لها فى دخيلة الإنسان، كل إنسان. وكلنا ينكر محدوديته، وعجزه، وموته، ونحن - جميعاً - فى حلم ليلنا الإنسانى - نفعل المستحيل، وخالدون، وشهواتنا متحققة لايقف أمامها شئ، وحبنا كامل لا حد له.

أما الفن فليس فرارا من واقعنا - كالحلم ربما - بل سيطرة عليه، وتكيف معه، وحافز على التغلب عليه، لأنه ليس كالحلم نشاطاً فردياً معزولاً، بل تواصل ومشاركة بين وعيين، بل منطقة جمعية من الوعى الإنسانى، من المعرفة الإنسانية.

وهل أحتاج بعد ذلك أن أقول إن تناول أوضاع الحبوط - فى حدّ ذاته - إنما ينطوى على تجاوز هذا الحبوط، والتغلب عليه وتأكيد التحقق؟ أما الفرار من الحبوط بتصوير التفاؤل الساذج، و «النماذج القادرة الفعالة»، فهو استسلام مرضى - يشبه الحيل التى يلجأ اليها مرضى العصاب النفسى - استسلام عصبى ينطوى على إنكار الحقيقة. وعقاب هذا الإنكار محتوم، نعرفه فى فواجع المرضى العصابيين. وأظن أن فى التأكيد على النماذج القادرة الفعالة الإيجابية، عقابا يتمثل فى إهدار حقيقة الإنسان، وامتهان كيانه، عقابا يؤدى فى النهاية إلى السجون والمعتقلات التى غصّت بضحايا «النماذج القادرة الفعالة» الذين تسنموا ذروة السلطة، ضحايا القهر الاجتماعى والسياسى، أولئك الذين يريدون أن يؤكدوا أن لكل إنسان حقاً جوهرياً فى ان يقول لا، وأن يحلم كما يشاء، وأن يقول للآخرين إنه يحلم ويروى لهم حلمه الحميم الخاص، فيجدون فيه حلمهم الخاص أيضاً وتتحقق لنا بذلك هذه المعرفة الخاصة التى هى عندى فى رسالة الفن.

لست أعرف ما هى الايديولوجيا التى تلهم هذا الكلام، هذا فى النهاية غير مهم بالنسبة لى ذاتياً، المهم فى ظنى هو، أساساً، النص الروائى، وما يحمله بحكم بنيته نفسها. هنا أيضاً يأتى مجال «المغالطة القصدية»، ليس المهم ما يقوله أىّ منّا نحن جنس الروائيين فى خارج عمله، بل ما يفعله - لماذا، استخدم فعل الفعل هنا؟ - فى داخل هذا العمل.

ولا أريد هنا أن يأتى انطباع ما أننى أخوض فى غنائية ذاتية. اتمنى أن يكون فى ما أقول

نوع من المشاركة فى الهموم الثقافية التى يحمل مسئوليتها الروائيون ونقاد الرواية والمشتغلون بعامة بالعمل العام.

الفن، فى ظنى، خبرة من أعمق خبرات المعرفة الكلية ومشاركة حميمة وعلى مستوى حقيقة إنسانية شاملة، وتحقق فريد لطاقات الانسان التى لاتكاد تحد فى شتى الميادين ولكن وسائله وأدواته مازالت وستظل سراً، مهما حاولنا ونجحنا، فى اقتفاء وقع أقدامه السحرية. وفى ظنى أن المعايير الخلقية الجمالية الأولية، البيولوجية تقريباً، هى مقومات الهيكل الذى ينبنى عليه العمل الفنى، ويبقى لحساسية الفنان ولتلك الخاصية العجيبة التى نسميها أحيانا الإلهام، تجسيد الكائن الحى الباهر الذى يعتمد ذلك الهيكل. ولست أريد أن أحدد هذه المعايير الخلقية الجمالية تحديداً دقيقاً، الإحاطة الجامعة المانعة هنا شئ يفوق طاقتى، ولكنها، كما أسلفت، معايير تكاد تكون بيولوجية أيضاً: التناغم والتضافر، القصد والاستغناء عن الحشو، تطابق العضو والوظيفة، تكامل الجزء والكل، واتساق الكل مع البيئة، انتفاء الزور والخَبَث والترهل. ألا ترى معى اشتباك المعايير الخلقية الجمالية البيولوجية معاً فى هذا الكيان؟ ألا ترى معى أن هذه القيم هى الواسطة الضرورية لتحقيق غايات فردية واجتماعية متكاملة، تندرج فى بنية العلاقات الاشتراكية؟ لست أقصد أن تكون الممارسة الفنية، بهذا التصور، نوعاً من التدريب على الاشتراكية، كما كان المزعوم أن فى دراسة الرياضيات أو اللغة اليونانية نوعاً من التدريب على تكوين ملكة التفكير العقلى المنطقى الواضح المحكم. ليس هذا هو الموضوع. بل لعل قصدى أن يكون العمل الفنى هنا إسهاماً فى إرساء وتشكيل القيم التى تصوغ العلاقات الاشتراكية – أو بتعبير آخر: العلاقات الإنسانية الحقة.

واضح إذن أننى لست اهدف، بداءة، إلى وضع قصة محكمة الصنع، فيها حبكة ومفارقة ومفاجأة، ولحظة تنوير كما يقال، أو قصة مسلية، أو مثيرة للتفكير، أو تدعو إلى موقف اجتماعى معين، أو «تصور» فقط واقعا معيناً وتشير فقط إلى تغيير اجتماعى معين، أو حتى قصة تتخذ لنفسها فقط موقفاً فلسفياً أو ميتافيزيقيا معيناً. لست أهدف إلى ذلك فقط، بل أطمح وبالطموح أعيش، إلى ان يكون فى قصتى شئ من ذلك كله، وشئ آخر يغير ذلك كُله ويحوله إلى مستوى آخر، أو إلى جوهر آخر مغاير تماماً، قد يعتمد على هذه العناصر، أو يشتمل عليها، بشكل ما، لكنه ينطلق منها إلى

هدف آخر (قد يبلغه أو لايبلغه، فلنسلم بامكانية التحقق أو القصور، ليس هذا موضوعنا) ولعل هذا الهدف الآخر هو أن يشاركنى القارئ مشاركة حميمة، تتجاوز «الأنا» إلى تواصل جمعى ما على مستوى التجربة أو الخبرة الفنية ـ مشاركة فى معرفة من نوع خاص، معرفة للنفس وللعالم معاً، منصهرة فى وحدة تجمع بين النسق والتناقض معاً ـ أنا وقارئى ـ نمضى على هذا الطريق الذى نلتمس فيه حقيقة مشتركة بيننا، قديمة وجديدة معاً: قديمة لأنها جانب من حقيقتنا الانسانية، وجديدة لأننا نراها لأول مرة.

هناك عندى اذن افتراض ـ أو إيمان ـ لا أستطيع أبداً أن أنكره: أن هناك حقيقة إنسانية، ليست مجردة، ليست معممة، تشتمل على الوضع الطبقى الذى هو مقوم من مقوماتها ولكنها تتجاوزه.

هل هذه هى النزعة الهيومانية أو الإنسية التقليدية؟ هل هذه «حقيقة» البورجوازية الصغيرة كما يتجه التصنيف الشائع؟ هل هذه «حقيقة» يمليها تصور مثالى بالمعنى الفلسفى؟ لا أعتقد.. أظنها حقيقة الإنسانية المجدّدة والمتفاعلة فى مسيرتها التاريخية من طبقة إلى طبقة.

مرة أخرى لا أدرى.. ولا أرجو ان يكون ذلك صحيحاً.. لو وضعت نفسى داخل هذه الإشكالية لما أمكن الخروج منها أبداً. ومرة أخرى لا أقصد بالأنا هنا ذاتاً متفردة رومانسية.. ربما كان الحل الدقيق الذى أعرفه هو العمل الفنى نفسه، من داخله.

هل نحن فى عصر تتحرر فيه الإنسانية من المأساة الكونية التى طالما حبست الانسان؟ عصر تحتشد فيه الملايين من البشر وتؤكد ذاتها فى موجات كاسحة، وتقهر فيه فى الوقت نفسه إرادة الملايين من الأفراد، ويصبحون بالفعل فتاتاً مسحوقاً؟ ذلك كله يجرى على مستويات أخرى لا شأن لها مباشرة بالفن أو العمل القصصى، مستويات تكنولوجية، وسياسية، واجتماعية، وعسكرية تتزلزل فيها الأرض كل يوم زلزلات لا تحسب حساباً ـ بأى حال ـ لعمل فنى، لرواية أو لقصة قصيرة، أو طويلة، مهما كانت مكتوبة بلغة قوية، مهما كانت قوتها وجمالها. والعربية اليوم لغة قوية.

لست اقول اننى نفضت يدى أمام هذا التناقض، أقول فقط انه تناقض يحبط إرادتى احياناً عن إنجاز العمل الفنى، فلا أكتب إلا وأنا مدفوع دفعاً، ومغمض عينى عما أهدف إليه أو لا أهدف

اليه. ما قيمة ما أهدف اليه وما لا أهدف اليه؟ ذلك كله يسفر عن وجهه المروع، ما دمت قد أعرف انني لا أكتب شيئاً لأسلي أو أعلمٌ، او ادعو، أو أصور وأحلم حلماً، بل ما دمت لا أستطيع، حتى لو أردت، أن افعل ذلك. كأنني أريد للفن ان يفعل شيئاً اعظم من ذلك كله بكثير، أن يقوم بدور النبوة أو الفلسفة بمعناها القديم الشامل المستضئ - وكأنني، في آخر القرن العشرين، في هذه الرقعة الخلفية من عالم القرن العشرين، أقول لنفسي أممكن هذا؟ وأكتب بين الحين والحينِ كأنني اجبت على السؤال بالإيجاب، دون أن أدري في أعماق نفسي هل الردّ فعلاً بالإيجاب أو بالنفي.

مازال يراودني التساؤل المقلق والخطير وغير المبرر عقلياً بأنه ربما لم يكن للفن دور فعال في الحياة الانسانية. «بالقطع تثور على الفور كل الحجج المنطقية التي تدحض هذا السؤال والتي أعرفها حق المعرفة، ربما كان في ازدياد حدة هذا التساؤل في فترة من الفترات، ما أدى عندي إلى نوع من الزمت والكف عن الكتابة، أضف إليه أن تعقد الحياة المجتمعية وشدة وطأتها قد اسهمت أيضاً في هذا الكف، ودعك من نوع من الحيرة بين قرار اختيار العمل المباشر، وبين الكتابة التي هي بمعنى من المعاني عمل غير مباشر وفي مستوى آخر يمكن ان تعد عملاً مباشراً.. أهي حيرة انتهت إلى اختيار الكتابة في نهاية الأمر؟ لم تزل الاسباب التي منعتني عن الكتابة قائمة ولكني قد اخترت، وهو نوع من الاختيار غير المبرر عقلياً، هو قفزة في الظلام حقيقة، وكل ما أكتبه يبدو لي بلا قيمة حقيقية. هناك فارق شاسع بين ماأكتبه وبين ما اريد ان اقوله. من الاشياء التي اريد ان اقولها، وتغلبني على أمري، ذلك التجسيد عندي لنزعة غير مبررة نحو المطلق، ما أريده هو «المطلق» في العدل، المطلق في الحب، المطلق في الكمال، المطلق في الحرية، أي أن ما أريده هو المستحيل. ودون المستحيل، يوجد الممكن. الممكن بطبيعته هو الجزئي والقاصر، وبالتالي المحبط المرير وبالتالي الضروري والمحتوم. في كل عمل أقوم به، سواء في حياتي أو في الفن، يخيل إلي أنني أثب نحو المطلق فتدق عنقي في قبضة الممكن، في كل مرة. ولكن هناك نوعاً فيما يمكن أن نسميه «القهر» أو الحواذ يدفعني إلى هذه الوثبة المتكررة، مدركا بيأس مسبق وبأمل غير منطقي معاً أن صدمة السقوط سوف تأتي. ربما كان هذا الوضع مايفسر جانباً من الإمتناع عن الكتابة والنشر، ثم الإقبال عليهما، في دورة متكررة أرجو أن تنقطع، وأعرف أنها لن تنقطع.

لماذا أكتب اذن؟ اكتب لانني لا اعرف لماذا اكتب..! أمدفوعاً إلى الكتابة بقوة قاهرة.. اعرف انني لا أملك إلا الكتابة سلاحاً للتغيير.. تغيير الذات وتغيير الآخر.. إلى أفضل ربما.. أو

أجمل.. او أدفأ فى برد الوحشة والوحدة.. أو أروّح في حرّ العنف والتعصب والاختناق.. لأننى أتمنى أن أقتحم ولو مقدار خطوة فى ساحة الحقيقة التى لاحدود لها.. لأننى أتمنى أن ترتفع معرفتى ومعرفتكم بالذات وبالعالم ولو كان ذلك مقدار قامة.. لاننى لا أطيق أن أتحمل في صمت جمال العالم وأهواله.. فلابد أن أقول.. لاننى أريد أيضاً ان تظل العدالة حلماً حياً لا يموت وصرخة لاتطفئها قبضة القهر. لأننى أتمنى أن يكون فى كلمة من تلك التى أكتب - أو فى مجمل ما أكتب - شئ يدفع ولو قارئا واحدا أن يرفع رأسه فى كبرياء وأن يحس معى ان العالم.. فى النهاية.. ليس أرض الخراب واللامعنى.. لأن الكتابة حديث حميم أتكلم به إلى أناس اعرفهم ولن يتاح لى قط ان اتكلم إليهم، وأنا أريدهم - هؤلاء المجهولون الذين أعرفهم كما لا أعرف أقرب الأقرباء - أن يسمعونى وأن نسمع معاً عن ذات أنفسنا معاً..

أكتب لأننى أتمنى أن أرى هذه الأرض العريقة التى أعيش فيها وقد انجابت عنها تماما غاشية الظلم والظلام.. هل هذا ممكن؟ الكتابة هى الإجابة الوحيدة التى أعرفها، حتى ولو لم تكن إجابة..

مدفوعاً بقوة الحب - يا للكلمة التي شبعت ابتذالا ومازالت نضارتها لا تذوى!

مدفوعاً بأن الشر عمود صلب مركوز فى أرض الناس جميعاً فيجب أن تنطفئ من تحته مواقد البخور ومحارق العبادة الوثنية! وحتى لو ظل إلى الأبد قائماً.. فليبق إذن فى أرض مقفرة لا ترتوى على الأقل بدموع التماسيح..!

لأن العالم لغز .. والمرأة لغز.. والانسان أخى لغز.. والكون كله لغز أحمله فى حبة قلبى وهو نواة صلبة فى جسد العقل والقلق الذى لا يصل إلى حلّ.. وأنا بالكتابة مدفوع إلى مناوشة هذه النواة أهاجمها من كل جانب.. بلا أمل فى أن أكسرها.. ولا يأس من أن أحمل عليها مرة بعد المرة حتى وإن قصرت يدى وكلّ سلاحى.. وسلاحى هو عنف الحب ورقته.. أتمنى أن أكتب هذا.. ولهذا أكتب..!

أعود إلى مسألةٍ سألتها نفسى قبل ذلك وسُئلت عنها كثيراً وأجبت كثيراً حتى فى غمار هذه

التأملات، وهي مسألة صاغها أحد الاصدقاء بشكل مختلف، عندما قال لي: «كيف تستثار عندك حالة الكتابة؟»، المهم هنا هو هذا التعبير: «تستثار حالة الكتابة».

لا أعرف... هناك حالتان للكتابة عندى، حالة كمون تكون الكتابة فيها متخيّلة ومحمولة فى القلب وفى النفس وفى العقل، محمولة كما كان السندباد يحمل عفريتا، فى «ألف ليلة وليلة»، الكتابة تتضمن الكثير من العفاريت، فكيف يتعامل المرء ويتخلص من عفاريت كتابته المتكاثرة؟.

المثيرات مختلفة، منها هموم التفكير، هموم أكثر منها أفكار، مع الناس، مع الذات، مع الحركة، مع الحياة، شكل الحياة وطبيعتها، لماذا يعيش الناس ولماذا يموتون، لماذا يبتئسون ولماذا يضحكون، ما دورى فيها إن كان لى دور أصلاً. ثم هناك أيضاً الأشياء الحسية التى تقع على طرفى قوس القزح، عند أحد الطرفين تقع الخلجات التى تهتز بها الروح، والخطرات التى يجيش بها الفكر، وحالات التأمل أو الشطح أو الفانتازيا الخالصة، وعلى الطرف الآخر تقع الأشياء الحسية البحتة سواء منها الجسدانية العضوية أو الحسية الأكثر رهافة، مجرد رائحة الياسمين البلدى فى حوارى وشوارع الاسكندرية ليلاً، لمسة من بنت، لمسة يد، لمسة ركبة، مثلا، أن أرى زرارا مفتوحا على صدر أو بطن بنت أو امرأة فى الشارع أوالترام، هذا يجمع حواليه الكثير من الأفكار والمشاعر.

من الأشياء المهمة التى لم أذكرها فى أى مكان آخر، كيف كتبت مجموعة «اختناقات العشق والصباح». لقد أصدرت لنفسى قراراً واعياً يتعلق بأحلامى، فلدى أحلام متكررة وأحلام غير متكررة، أحلام حقيقية تحضرنى أثناء النوم، أحلام عابرة وضاغطة ومريحة وشقية وسعيدة، فقلت إننى لن أفعل شيئاً سوى أن أكتب هذه الأحلام، كما حدثت وكما تستغرق فى صفحة، فى نصف صفحة دون أى تدخل منى، وبدأت على هذا الأساس، فاذا بالحلم يستقطب الحواديت والحكايات ويستدعى شعرا ولغة وأفكارا وغير ذلك، كما كان يحدث عند صناعة سكر النبات اذ تتبلور حول بلورة صغيرة منه تراكمات أو طبقات تترسب من الماء المشبّع بالجوهر الخفى غير المرئى، وكتبت كل قصص هذه المجموعة بهذه الطريقة، مركز كل قصة (الذى ليس بالضرورة فى منتصفها) محورها الذى ليس هو محورا حقيقيا بل بؤرة، هو حلم، حلم، حلم!

قيل لى إن هذه هى مسألة يشعر بها المرء فعلا عندما يقرأ هذه المجموعة، قيل لى ان كل قصة فيها خفة الحلم ولغته الملتبسة وكذلك حالة اندماج الحسىّ بالمجرد، وانه ليس هناك التصميم الصلب المقصود بل الخفة التى تخلق تصميمها الخاص ووجودها الخاص ولغتها الخاصة.

وهو صحيح تماما، لأن استغلال المادة الحلمية يقوم فعلا بتكوين بؤر أساسية في كل أعمالي، «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» وبعض نهايات الفصول وبعض مكوناتها في «ترابها زعفران» وبعض قصص «حيطان عالية»، تستلهم خامات حلمية قد تأتي كما هي، دو ن تحوير وقد تظل مادة «خاماً»، وقد تدخل عليها تعديلات. مثال ذلك في قصة «أمام البحر» هناك مشهد فيه شخص وكلب وأشياء أخرى، وفجأة نجد أن هذا الشخص تحت سطح البحر، مائيّة الحلم أو حلمية الماء مسألة واضحة في القصة، ومن أوائل القصص التي كتبتها مثل قصة «الشيخ عيسى» وقد كتبتها عدة مرات، نجد فيها الشخصية تقول إن حواديت زمان التي كانت تحكيها له جدته تبدو كما لو كانت معمولة من مادة الأحلام، تبدو مادة الحكايات الشعبية شديدة الصلة بمادة وحكايات الحلم.

ولكن السؤال هل يمكن أن تظل أية مادةٍ «خاماً» عندما تأتي في الفن؟

بالطبع لا.

وفي مناقشةٍ مع هذا الصديق سألني:

«هل تأثرت في فترة ما بالفلسفة الفينومينولوجية الظاهراتية؟»

بمعنى أن بعض أصحاب هذه الفلسفة ينظرون إلى الحلم باعتباره واقعا مادام يحدث، ليس تهويما بل أحد الأسس الهامة للواقع مثله مثل الخداعات الإداراكية والأوهام والهلاوس، هي حقيقة فعلاً ما دامت تحدث.

وسلّمت معه أن كتابتي تقول هذا، لكني كتبت هذه القصص واستلهمت هذه الاحلام قبل أن أقرأ حول هذه الموضوعات. صحيح أنني قرأت محاضرات طلبة الفلسفة حوالي ١٩٤٥ - ١٩٤٦ ولكنني كتبت «الشيخ عيسى» مثلا، وغيرها قبل ذلك. لا اعتقد أنني قرأت حول هذا الموضوع في زمن أسبق، هذا رغم معرفتي المبكرة نسبيا بالفرويدية والوجودية والماركسية والسيريالية وغيرها من النظريات الفلسفية والفنية. ان تمثُّل هذه الأفكار والفلسفات، والتفاعل معها ونفي الغريب منها وتقبل الحميم فيها، تلك مسألة تحتاج للتعمق، ولا أعتقد انني مؤهل للخوض في غمار هذه المسألة.

ولعل السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو هل هناك قصص عندي هي مجرد إعادة صياغة

«بريئة» «نقية» لمادة الحلم، إذا صح التعبير؟ أعتقد أنه لايوجد مثل هذا حتى الآن، لكن هناك الحلم البؤرة كما قلت، الحلم يستقطب رغما عنى وبإرادته الخاصة مادة القصة. وأمام مثل هذا الأمر أنا مطيع تماما لا أرفض شيئا يستدعيه العمل، يبدو فى هذه الحالات كما لو كانت هناك قوة فى العمل أكبر منى وضرورة أكبر من ضروراتى الخاصة وهنا أجد أن علىّ أن أنصاع لهذا «الإلهام» انصياعا تاما.

ذكرنى هذا الصديق اننى فى مناسبات أخرى تحدثت عما سميته بالانسان الداخلى، واننى قلت أيضاً إن القصة فى البداية تشبه الاسكيما «التخطيط»: «ولكن فى معظم الاحوال تنطلق القصة بفعل القوة الداخلية لها، وتحطم كل ما وضعت لها من تخطيطات. إذ اكتشف أثناء عملية الخلق نفسها أن هناك من يخطط لى كما لو كان هناك شخص يقف وراء «الستار» وراء ظهرى!.

نعم، قد أتناول هنا بعض التفاصيل ولكننى لا أستطيع التفسير، فى القصص وفصول الروايات هناك ما يشبه التخطيط أو الاسكيما، حدث هذا فى «ترابها زعفران» و «الزمن الآخر» وغيرها وبشكل متكرر كما لو كان نمطا ثابتا، أننى أضع تخطيطا من عشر حركات مثلا، الحركة الأولى كذا والثانية كذا، وأبدأ العمل.

أثناء العمل، هناك قدر من الاستغراق يشبه الحمى، لا أهتم بشئ آخر، وفجأة يظهر شئ ما لم أفكر فيه ولم أخطط له، طبعا يطفر هذا الشئ يبدو كما لو كان منتظراً فى الظلام ينتظر الفرصة كى يقتحم المجال ويكتب نفسه، لعله مثلا جزء من حلم، جزء من الشعر، وصف خاص بشئ معين كنت لا أريد أن أصفه، عندئذ لا أقف أمامه بل أمتثل له وأحاول استكشافه وتكون هذه اللحظات فى الحقيقة من أمتع لحظات الكتابة، أمتع من أى شئ آخر كنت أراه وأعرفه. إن هذا الذى يهجم فجأة، يكون جديدا ويكون كاملا وكماله فى تحققه هذه اللحظة. ومن أمثلة ذلك مثلا ما حدث فى «ترابها زعفران» فى وصف جسد الراقصة، كانت الراقصة موجودة ولكن ليس بهذه الطريقة، وقد كتبت ذلك باستمتاع وضحك حقيقي واستغرق ذلك حوالي ثلاث صفحات، كانت تلك اللحظة مهولة وممتعة بالنسبة لى، وغيرها كثير.

الحكايات والأحلام والتداعيات تشكل بعد ذلك جانبا ضروريا من العمل وربما كانت نتيجة الاستغراق التام في الكتابة اذ تحدث كما لو كانت انبثاقات تنقضّ وتهجم.

ليس هناك قانون لذلك، فهو غير منتظر وأحيانا أخاف منه، هو يهجم ويمكن أن يحدث لى نتوءات فى العمل فى بعض الأحيان، لكنى أتصور، بعد ذلك بكثير وبعين الناقد الذى يفحص العمل بعد تكوّنه، أنها ليست نتوءات فى الحقيقة وأن فيها تساوقا خفيا وربما ضروريا.

ولذلك فليست عندى إطلاقا أية مقاومة أو مصارعة لهذا الوافد الجديد، ففيه دائما بهجة ومتعة، ولكننى أخاف منه بعد ذلك، فلا أحب أن يحدث لى هذا فى قصة أو فى فصل كنت راضيا بتخطيطى وتنظيمى له بداخلى قبل كتابته، لكنه غالبا ما يحدث على كل حال، التخطيطات غالبا ما تكون علامات على الطريق، حوالى أربعة أو خمسة أسطر للتمهيد للعمل والتنشيط للتصور، وليست هناك مطابقة على الإطلاق بين التخطيط وبين الكيان الفنى المتحقق. لم يحدث هذا معى أبدا، هناك دائما اختلافات، وقد تكون اختلافات كبيرة بين التخطيط أو التصوّر وبين ما يُكتب، يحدث دائما فرق بين الحالتين، وهو كثيرا ما يكون فرقا كبيرا.

فهل يكون هذا الاختلاف إلى الأفضل أم إلى الأسوأ؟ (ما الأفضل أو الأسوأ فى هذا المجال؟) .. ليس هناك قانون أيضا لهذه المسألة، فهناك قصص كتبتها وأشعر أننى حزين لأنها كتبت، كنت أرجو أن أكتبها كما حلمت بها ولكنها لم تكتب كما أريد، على أن هذا لم يحدث لى إلا قليلاً، وفى الفترة الأخيرة هذا نادر الحدوث، بمعنى أننى فى الفترة الأخيرة تعلمت أهمية التواضع وقبول عملى على ما قد يكون فيه - بل ما فيه فعلا - من أوجه القصور والنقص والخذلان، بهذا المعنى فقط لا بمعنى الرضا عن الذات، بدأت أخيراً أتقبل ما كتبت، حتى لو كان ذلك عن غير طواعية، أما فى مرحلة الشباب فقد كانت هناك قسوة أكبر ومعاملة أشد صرامة للنفس.

هذه الانبثاقات تحدث فى كل وقت، هذه «النتوءات» عن المخطط، أثناء العمل، وأثناء التخطيط له، تشبه المفاجآت والاكتشافات المفرحة التى يدهش لها المرء، هى أحيانا توقظنى من النوم وأحيانا تؤرقنى وأحيانا تعيدنى إلى ما سبق أن كتبته فأعيد كتابة كلمة أو أكثر، انها أفكار تشرق فتضئ العمل، وأحيانا تبعدنى عن طريقى، فأبتعد أو لا أبتعد حسب حالتى وحسب المرحلة التى وصلت اليها من العمل، وبعض فصول من «رامة التنين» كتبت بهذه الطريقة، بعض ما كان موجودا فى التخطيط تم استبعاده، ونسيانه، ربما لأنه لم يكن متواشجاًمع العمل ككل، وربما لسبب آخر.

قلت من قبل أن بعض القصص استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة أو أكثر، والسؤال

هنا ما علاقة هذا ببعض الانقطاعات أو التوقفات التى مررت بها أثناء مسيرة العمل الفنى، هل كانت تلك انقطاعات، أم فترات تخزين، أم فترات تتعلق بأشياء أخرى كالملل مثلا، ماذا يمكن أن نسمى هذه الفترات وماذا كان يحدث فيها؟ إننى إذا تأملت هذا التاريخ وجدت أنها لم تكن «انقطاعات» فلم يكد ـ ولا يكاد حتى الآن ـ يمر يوم دون أن أفعل شيئا من قبيل معايشة العمل الفنى، وحتى فى أكثر أيام العمل الوظيفى ازدحاما وفى المؤتمرات، كنت قبل النوم أو حتى أثناء العمل أفكر فى قصة أو فصل أو فكرة أو ما شابه ذلك، لكن فترات كتابتى رغم ذلك ليس فيها أى نوع من النظام أو الترتيب بمعنى إحكامَ الصنعة، وهندستها الصارمة، ولا أعرف متى سأكتبها، أو كيف. وعندما أكتب يكون هذا بمثابة الكتابة المتصلة فى أيام قصيرة، رواية «رامة والتنين» كتبتها فى ٢٧ يوما فعلية، رغم انها استغرقت ما يقرب من ثمانيِ سنوات.. و«الزمن الآخر» فى ٣٤ يوما تقريبا من الكتابة الجادة المستغرقة، مع أنها أطول رواية كتبت، تلك عملية شديدة الارهاق وتتخللها عمليات متواصلة من التدفقات، و «الانقطاعات» عن فعل الكتابة «المادى» الكونكريتى. (إحصاءات الأيام تمت بعد ذلك طبعا!)

وفى فترات العمل شديدة التركيز هذه أعيش حالة غياب، لا وجود، لاأذكر أننى أفعل شيئا آخر غير الكتابة، عمليات الأكل والنوم تكون قليلة ولا أتذكرها، حالة استغراق، حالة تقمص وتوحد بالكتابة، وتكون حالتى النفسية فرحا وحزنا متناسبة مع حالة الكتابة ذاتها فرحا وحزنا، عرق كثير فى الصيف وتدخين كثير عندما كنت مدخنا، لكن ليس هناك ارتباط لدىّ بين حالة الكتابة وبين طقوس معينة للكتابة، فقد كتبت «حيطان عالية» ولم أكن أدخّن فى ذلك الوقت إلا قليلا وكتبت رواياتى الأخيرة كلها من غير أدنى رغبة فى التدخين أو شرب شئ معين بشكل مستحوذ، ليس هناك طقوس. يمكن أن أكتب على أى ورق، ومع ذلك أحتاج بشكل خاص أثناء الكتابة لما أحتاجه فى الحياة العادية، الموسيقى الخفيفة، فنجان واحد من القهوة أو الشاى. لكن الهدوء والوحدة الكاملة هما من الشروط الضرورية للعمل.

ويرتبط هذا السؤال بالقضية القديمة التى طالما تحدثت عنها، لماذا أكتب اذن؟

هذه المسألة شديدة التعقيد، لكن يمكن اختزالها، مرة أخرى، من خلال القول بوجود دافع التمرد، والاكتشاف، ولتحقيق الذات، والتجديد، وإعادة النظر فى الأمور، أى إعادة صياغة العالم

والسعى إلى تغييره، فى المدى البعيد، نحو الأجمل والأعدل والأفضل. ثم هناك دافع الكتابة ذاته، وهناك فى الفترة الأخيرة دافع قوى هو مغالبة الفناء، سباق مع الموت الوشيك، مصارعة هواجس المرض والعجز والسقوط. ليس هناك مجال إطلاقا للحديث هنا عن دوافع سطحية ساذجة مثل المال أو الشهرة أو ما يجرى مثل هذا المجرى.

كثيراً ما أشعر بوجود ما يشبه الحب فى الكتابة. فى الكتابة. قدر من الولع، المتعة والعذاب. عذاب الكتابة مثل عذاب الحب فعلا. كأن الكتابة نفسها، عملية شبقية. الكتابة عندى أيضاً وسيلة من وسائل البحث والمعرفة. والمعرفة لا تظهر إلا بالكتابة.

الكتابة عندى أيضا، كما قلت كثيرا، هى نوع من الاحتجاج المكتوم أو الخفى على الظلم الموجود فى الحياة، ليست هذه مجرد غايات بل هى أيضا دوافع حقيقية، أما ما سبق أن قلته عن النظر فى الأشياء وإعادة النظر، والاكتشاف من خلال هذه العملية، فهى عملية ممتعة، صحيح، والوصف عندى للأشياء هنا لايكون مجرد سرد لخصائص الشئ الموصوف بل علاقة تقارب العشق وتصل حد التجربة الصوفية بين الواصف والموصوف. الوصف عندى كما قلت كثيرا هو نوع من السرد والدراما والتجلّى.

مسألة الدوافع هذه منطقة داخلية ومعقدة وليس من السهل الحديث عنها.

وعلى الرغم من اهتمامى بالوصف فان أعمالى تبدو غارقة فى الخيال ولعلّ استعانتى كثيراً بتكنيك الحلم هو ما يجعل الكثير من موضوعاتى تفقد صلابتها المادية وتكتسب جوهرا آخر.

عن وظيفة الأدب والرواية، اليوم

ما وظيفة الأدب (والرواية، على الأخص)، في المجتمع العربي اليوم، مادوره؟ ومهمته؟ وفاعليته؟ أتصور أن تلك القضية تلح بلا شك على ضمائر معظم الروائيين والنقاد وخاصة عندنا في مصر وفي العالم العربي على السواء. لست أزعم أن عندي إجابة جاهزة في هذا الموضوع. أميل للتكلم بلسان القصاص والروائي أولا، ثم بعد ذلك، ربما، بلسان المهموم بالمسائل الثقافية عامة، عندما أقول إنه يخامرني شك كبير في أن عمل الروائي العربي الأصيل، المبدع (أيا كان تحديد معايير الأصالة والإبداع، إن كان لها معايير مسبقة) يستطيع أن يقوم بوظيفة، فعالة، مؤثرة على الآليات الاجتماعية بشكل مباشر وملموس على المدى القريب، وخاصة في المرحلة الراهنة التي مازالت فيها الأمية الأبجدية لا تقل في أحسن الفروض عن نسبة ٥٠٪، ومازالت الأمية الثقافية، إن صح هذا التعبير، شائعة، وبشكل خاص بعد أن ارتفع مد وسائل الاعلام الجماهيرية وأصبحت فنون «بيع» المنتجات الفنية التي تتخذ مظهر الفن أبرع وأدق وأكثر سطوة. أتصور أن الرواية المكتوبة والمطبوعة التي يمكن أن نعتبرها مما ينتمي إلى الفن الرفيع، أو الكتابة الجيدة، أصبحت على هامش حياتنا الاجتماعية، جدا.

لكن هذا لايعني أنه من المقبول أو حتى من الممكن أن ننفي من البداية وظيفة الأدب والرواية.

أتصور أن ثم إحساسا يزداد في العالم العربيّ وخاصة في الفترة الأخيرة، بأن المثقف عامة، والكاتب الروائي خاصة، معزول عن المجتمع، وأنه كَمٌّ مهمل، وأنه ليست له فاعلية، وليست له سلطة، وليست له فرصة المشاركة في اتخاذ القرار الذي يهمه كما يهم مجتمعه.

صورة تبدو قاتمة حقا، في الوقت الذي نكاد نتفق فيه جميعا على المظاهر الملموسة للأزمة التي يمر بها الأدب في البلاد العربية، على اختلاف الدرجة والمستوى:

تمزّق الكاتب وعزلته، انعدام الحرية تماما أو جزئيا، سيادة القيم الاستهلاكية، مشكلة الأمية، وقلة بل ندرة القراء، قصور التعليم، نزيف دم الكتّاب والفنانين فى مجارى العمل الإدارى والمكتبى، طغيان التسلية السهلة التى تحمل تدميرا خفياً للقيم الثقافية، سيطرة أجهزة الدولة وأجهزة الاعلام، وتسخير مؤسسات الثقافة لخدمة مؤسسات الحكم... وهكذا. ومع ذلك فإن مقاومة هذه الازمة والسعى الدائب فى حصارها والخروج من إسارها لم يتوقف فى أى وقت من الأوقات.

ولكن أولاً دعونا نفكر قليلاً أو ننظر قليلاً: هل حقيقة اختفى دور الكاتب فى المجتمع؟. ألا يمكن للأدب أن يجد لنفسه دوراً فى مجتمع تزداد فيه سطوة الأجهزة الإعلامية التى تلعب فيها الصورة دورا سائدا؟

هل أصبحت هذه الأجهزة من القوة بحيث لا يملك أحد، كاتباً أو قارئاً، الا أن يكون مجرد ترس دوّار فيها؟.. أظن لا.. أظن أن استقراء الواقع يشير إلى الاجابة فى ناحية الأمل لا فى ناحية اليأس، ولكن هذا طبعا يتوقف على عوامل كثيرة جدا. من البداية لا أقطع بأنه ليس للأدب دور- دور اجتماعى حاسم على الاقل - كما أننى لا أقطع بأنه له دورا، الاحتمالان مطروحان، والإجابة تتوقف على عوامل عدة، أتصور أن هناك عند الكتاب والروائيين والفنانين بصفة عامة إيمانا يتجاوز معطيات الواقع، يستمد من الواقع معطيات معينة ولكنه لايسلّم لها بكل الحتمية التى تبدو أنها تومئ اليها، بمعنى ما. إيمان بأن للأدب وظيفة.

يشارك جمهور القراء - ضمنا على الأقل - فى هذا الإيمان. يبدو لى من مجرد أن المشكلة مثارة باستمرار، وأن الإلحاح عليها وتقليب أوجهها لايتوقف جيلا وراء جيل، أنها تعكس عنصرا واقعيا. لو أن المشكلة كانت مجرد مشكلة تدور بين الكاتب ونفسه، لو كانت مشكلة تدخل فى نطاق ما يصح أن نسميه «ذاتية بحتة» لما كان لها هذا التكرار، وهذا الالحاح، اذن فهذا كله يشير إلى وجود احتياج قائم وحقيقى، حتى على المستوى الاجتماعى، احتياج يعبر باستمرار عن ذاته، لعله احتياج فطرى يبحث دائما عن التحقيق.

فلنقل اذا أن هيمنة الصورة - من داخل هيمنة الأجهزة التقنية والمؤسسات الإعلامية والسلطوية - مازالت موضع سؤال. وأظن أنها دائما موضع سؤال. ولنقل أن الأدب المكتوب مهما بدا

مظهره عتيقا عفا عليه الزمن، سيظل فعالا، ومثيرا للخيال، وحافزا للمشاركة الإيجابية وللجهد الخلاق من جانب القارئ. دعك طبعا من الإشارة المفصحة التى تقول أن عدد الروايات المطبوعة يزداد يوما بعد يوم فى عصر السينما والتليفزيون والفيديو، وأن عدد قراء الرواية بحكم آليات اجتماعية واضحة يزداد، بل أن الروايات (بغض النظر الآن عن مستواها الفنى) يزداد عدد صفحاتها ويكبر حجمها، ودعك من أن التليفزيون أحيانا يسهم فى اجتذاب القراء إلى عدد أكبر من الروايات، سواء بأن يقدمها مصورة أو بأن يخدمها بالندوة والتقديم والتعليق الخ، هذه الظواهر كلها جديرة بأن تجعل هذه المشكلة موضع سؤال دائم.

أظن أن أجهزة الاعلام الجماهيرية بذاتها، وأجهزة إنتاج وتوظيف الصورة بشكل أخص بذاتها، ووحدها، هى محايدة. كيف توجه؟ ماذا تقول؟ ماذا تفعل؟ هذا هو السؤال. من الممكن أن نتصور أن «الجهاز» ، وحده، له سيطرته، كما لو كانت له حياة أخرى مستقلة. لكننا لم نصل بعد وأرجو ألا نصل أبدا، إلى عالم «الرواية العلمية» الذى تسيطر فيه الأجهزة، ويسود الروبوت والكمبيوتر دون منازع. قد يحدث هذا فى مستقبل قريب أو بعيد، لا أدرى، ولكن أميل إلى أن أنفيه.

هناك وراء الجهاز دائما عامل إنسانى. هناك أيضاً المصلحة الاجتماعية، هناك التوجيه السياسى، هذا صحيح، ولكننا لايمكن أن ننفى تماما أن هناك، وراء الجهاز، هذا الوجد والصبابة والنزوع نحو التواصل الإنسانى.

هل هذه مشكلة ستظل قائمة فى المستقبل المنظور على الأقل؟

هل وجه الاختلاف بين الحين والحين هو طبيعة «المعسكر الايديولوجى» الذى يملك هذه الأجهزة ويديرها؟

أظن أن هناك تمردا أساسيا فنيا أستمده من الاستبصار الداخلى كما أستمده من استقراء التاريخ، بقدر الامكان. تمرد على قمع الأجهزة، وعلى قمع المؤسسات، بل أضيف إلى هذا أنه التمرد على قمع الواقع نفسه، سواء كان هذا الواقع اجتماعيا أو حتى كونيا. هذه الحاجة الأساسية تكاد تبدو ثابتة، كأنها خالدة فى وسط هذه الظاهرة العرضية أساسا، ظاهرة الانسان.

هل أرى فى التاريخ ما يقول أن هناك قمعا مستمرا، ومحاولة دائمة لكسر هذا القمع؟ وأن

كليهما يسيران جنبا إلى جنب، وأن هذه الجدلية: القمع واللاقمع، القهر والحرية، قد تكون هى التصور الذى لايمكن أن ننكره؟ لست بالطبع أتصور وجود «يوتوبيا» يتم فيها انتفاء القمع. فاذا وجد قمع اجتماعى أو فكرى أو ميتافيزيقى، فلا يتصور أيضاً أن تظل لهذا القمع ـ بكل مستوياته ـ الكلمة الأخيرة. لم يحدث هذا فى وقت من الأوقات. ولا أظن أنه سيحدث. هناك فى مقابل القمع، دائما صرخة الحرية المحرقة، تخفت أحيانا، وتجلجل أحيانا، ولكنها لاتموت ولا تنطفئ.

هذا كله يشير إلى أنه يمكن أن يكون للأدب وظيفة. هذا كله يشير إلى منطق هذه الحاجة، منطق هذا المتطلّب الذى يبدو مستعصيا على الزمن وعلى التقلبات والتطورات الاجتماعية: أنه يجب أن يكون للأدب وظيفته.

وفى هذا الضوء قد نستطيع أن نحدد هذه الوظيفة بأنها اجتماعية ـ فى المدى البعيد ـ كما قد نستطيع أن نحددها بأنها وظيفة معرفية. هى وظيفة للسؤال المتجدد أبدا، دون إجابة نهائية أبدا.

الرواية فى ظنى خبرة من خبرات المعرفة الكلية، أتصور أنها فى تحققها الكامل سعى نحو حقيقة كاملة ـ هو بالطبع مهاجمة للمستحيل ـ بحيث لا يجور الجزئى على العام وبحيث يرتبط النسبى بالمطلق. أى أنه سعى نحو قهر التحددية ـ مع التسليم بها، من غير قبول لها ـ سعى نحو الواحدية المتنوعة المتكثرة الجوانب، المفتوحة. المعرفة عندى بهذا المعنى هى فعل أيضا، وربما أساسا، وبحكم القمع الضرورى الذى تمثله محدودية وعرضية القدرة، وبحكم الطموح الذى ما يفتأ يصطدم بحواجز العالم العضوى والفيزيقى والاجتماعى والكونى معا ـ وهى حواجز موضوعة للتجاوز وموضوعة للانكار الأولىّ الذى يكاد يكون عضويا ـ فكلنا ينكر محدوديته وعجزه وموته ونحن جميعا فى حلم ليلنا الانسانى الوجيز نفعل المستحيل وخالدون وشهواتنا متحققة لايقف أمامها شئ وحبنا كامل لا حد له. ذلك أيضاً من وظائف الرواية والأدب بعامة.

المعرفة عندى هنا ليست منتجا نهائيا ما مغلقا على نفسه، كما أنها ليست مثالا سابقا وجاهزا. هى دائما سعى مفتوح، ليست له نهاية، وغايته غير متحددة بطبيعتها.

هذا أساسا فى تصورى هو جانب ما تقوم به ـ أو يجب على الأقل ـ أن تقوم به الرواية، فضلاً عن الأدب عامة.

ومفهوم طبعا أن الفن - والرواية - ليس فرارا من «الواقع» بل سعى للسيطرة عليه، ودافع للتكثيف معه وحافز للتمرد عليه. الرواية ليست كالحلم، نشاطا فرديا، بل هلى تواصل بين وعيين، أو مشاركة فى منطقة جماعية من الوعى، كما قلت فى غير هذا الموضع.

هل هذا التصور يسقط الصراع بين الطبقات، مثلا؟ أو ينفى الدور الاجتماعى للرواية؟ أليس هذا فى النهاية فعلاً من أفعال التغيير؟ ليس عندى تجريد أو تعميم «للانسان»، ولكنى لا أستطيع أن أنكر، مع التعددية والتاريخية، وحدةً فى الانسان، هى أيضا لاتاريخية بمعنى من المعانى.

واضحٌ فى ذلك كله اننى لا أسلِّم، تماما، للرواية (أو لأى نوعٍ منها مما يندرج تحت هذا الشكل المتغير باستمرار) بوظيفتها التقليدية: أنها تدعو إلى موقف اجتماعى معين أو تعكسه، أو أنها تدعو إلى موقف فلسفى أو ميتافيزيقى هو فى النهاية (كما نعرف عند كثير من المُنظِّرين) موقف اجتماعى أو طبقى. أتصور أن الرواية تقوم بتلك الوظيفة من بين ما تقوم به «لكنها لا تقتصر عليها.

لا يقنعنى الربط المباشر وشبه الآلى بين العمل الفنى والظاهرة الاجتماعية مهما أدخل المُنظِّرون المنحازون لهذا التيار من إرهافٍ فى التحليل. وليس عندى شك فى أن هذه العلاقة لها آليات معقدة جداً من حيث تحول الهامشىّ إلى مركزىّ والعكس، ولكنى فى الوقت نفسه وفى هذا الميدان بالذات أترك للمبدع الفرد ولحساسيته الخاصة وتكوينه دوراً مؤثرا، ففى النهاية مازال للفن سره الذى لايُستباح، لا بوسائل التحليل النفسى وحدها، ولا بوسائل التحليل الاجتماعى وحدها، ولا بوسائل التحليل النصىّ وحدها. لعل فى هذا نوعا من السذاجة والبدائية. فليكن.

ولا خلاف فيما أظن أنه إلى جانب الشعر الذى يمكن أن يُلهم الرواية بجمال العالم وأهواله، فهناك عنصر السرد وقَص حكايات اصطراعات الناس، واضطرابهم بين الحب والموت.

فلنقل الآن إن الأدب له دوره، بطريق غير مباشر، فى التغييرات الاجتماعية التى تهدف إلى تأكيد القيم الأساسية - الحرية، العدالة ونحوها - الأدب له دور حيوى بمحض وجوده، بمجرد الكشف عن حقيقةٍ ما للإنسان الدائب نحو الوفاء بحقيقةٍ ما، هى حقيقةٌ له. هذا السعى قد يتخذ فى المدى البعيد، وفيما نأمل، أشكالاً اجتماعية مختلفة، تحددها ظروف اللحظة المتغيرة، الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

هل يمكن أن أشير إلى وظيفة الرواية عندى بأنها تفسير وسؤال مستمر، كما أنها رؤية، فهى سعى إلى مشاركة حميمة تتجاوز «الأنا» إلى تواصل جماعىٍّ على مستوى الخبرة الفنية، مشاركة فى معرفة ملتبسةٍ من نوع خاص، للنفس والعالم معا، منصهرةٍ فى وحدة تجمع بين النظام والتناقض معا، ويلتئم فيها الشتات دون أن يمَّحِى؟ بحيث نمضى - أنا وقارئى معا - نتلمس حقيقةً ما، مشتركة بيننا، قديمة وجديدة معا، قديمة لأنها جانب من حقيقتنا الانسانية، تاريخية ولا تاريخية على السواء وجديدة لأننا نراها لأول مرة، اذا صادفتنا نعمة الإلهام والحظ الحسن.

وهى حقيقةٌ موضوعة للسؤال، وليست لليقين.

ذلك أن هناك عندى افتراضا - أو عقيدة - لا أستطيع أبدا أن أنكرها: أن هناك حقيقة إنسانية ليست مجردة وليست معمّمة، وأنها تشتمل على الوضع التاريخى الاجتماعى إلى آخره باعتباره مقوماً من مقوماتها، ولكنها تتجاوزه. وهى مع ذلك حقيقة ليست نهائية ولا جاهزة ودائما موضع سؤال، دائما السؤال..! فهل هذه هى النزعة الهيومانية التقليدية؟ هل هذه هى «الحقيقة» التى توصف بأنها تقع فى أيديولوجية البورجوازية الصغيرة؟ لا أعتقد. بل أظنها - أو آمل أن تكون - حقيقة الانسانية المتجددة فى مسيرتها التاريخية من طبقة إلى طبقة وفى تاريخيتها النسبية والمطلَقة فى وقت معا. هأنذا أؤكد مرة أخرى مفهومى عن الأدب.

أتصور أن كل كاتب فى النهاية انما يقامر مقامرةً مستحيلة بالكتابة، يثب فى الظلام، مدفوعاً بإيمانه بأن كتابته ضرورة، حتى لو كان ذلك فى عصر الصورة، عصر السوبر كومبيوتر، عصر ما بعد القنبلة، عصر أقمار الفضاء والرحلة إلى ما وراء الأرض، العصر ما بعد الصناعى بتقنياته الجبارة التى تغزو عالمنا الثالث وتزلزله.

«أما زال الأدب دعامةً للهوية القومية؟» ، «هل تحمل الرواية على الأخص القيم الكبرى لحضارتنا العربية؟» سؤالان أراهما متصلين اتصالاً وثيقا.

أظن أن الكلمة المفتاح فى هذا السؤال هى: «مازال».. وأن وراء إثارة هذه القضية، احتمالين على الأقل يظللان السؤال نفسه: الاحتمال الأول أن تطغى على الأدب وعلى الرواية خاصة، مسحةً

كوزموبوليتانية قد تقع فى هوة التعمية والتضليل، والانسياق وراء العنف من أجل العنف، وتشويه الايروطيقية، وهى ظواهر سطحية ومسطحة يساعد على تفشيها طغيان التكنولوجيا التى لا تعرف الحدود السياسية ولا الجغرافية، وأجهزة الاعلام الجماهيرية نفسها التى سرعان ما سوف تصبح، فى الوشيك الأعجل مما قد يظَن، عالمية بل فوق العالمية، من خلال الأقمار الصناعية والوثبات المذهلة فى التطور التكنولوجى الذى يملك أعنته العالم الأول، وربما الثانى على الأكثر.

ولست أريد أن أكرر ما هو مسلّم به إلى حد الوضوح التلقائى تقريبا من أن الأدب - وربما الرواية خاصة وبالذات – لا يكون إنسانيا، ومن ثم عالميا، إلا بقدر ما هو محلىّ، وأنه لايحيا ويرفّ ويزدهر حقاً إلا إذا جرت فى صميمه مياه الذات القومية، فلتكن خفيةً وحميمة وعميقة وغير ملموسة تقريبا، فذلك شأن ينابيع الحياة الداخلية كلها. لا أظن أن فى ذلك مجالاً للاختلاف.

لكنى أريد أن أؤكد مرة أخرى أن «الهوية القومية» أولاً ليست فى تصورى قالبا ثابتا، وليست معطىً تاريخيا أو تراثيا قَبْلياً مُسقطاً علينا من الماضى وغير قابل للمُساءلة، بل هى أقرب إلى الديناميكية وأن حيويتها ومشروعيتها بل ومصداقيتها إنما تتأتى بالضبط عن هذه القابلية للتطور والتفاعل مع المعطيات التاريخية الاجتماعية الثقافية الخ، وعن الوعى بهذه الخصيصة من المرونة - التفتح - اليقظة، إن صح التعبير.

وبهذا التصور لا يعود الأدب دعامة فقط للهوية القومية (و«للحاضر» الثقافى القومى، بتعبير آخر) بل لعله يسهم فى صنعها وتطويرها وإثرائها.

ولعل الرواية على الأخص اذا سقطت فى فخ الكوزموبوليتانية أن تصبح سلعة وبضاعة مزجاة، مكررةً إلى ما لا نهاية، قالبية ونمطية ومصقولة ككل سلع الانتاج الكبير، ولعلنا منذ العصر الصناعى الأول قد شاهدنا إنتاج هذه البضاعة للاستهلاك العريض. وأظننا قد اتفقنا جميعا منذ زمن طويل أن هذه المنتجات ليست مما نسميه - بشئ من الصلف ربما ولكن على حق - «الكتابة الجيدة» أو «الفن الأصيل».

لست أنكر على أحد حقه - اذا أراد - فى التسلية والتشويق السهل عن طريق «الرواية - العجائن»، ولكنى لا أريد لأحد أن ينكر علىّ حقى - ما أمكن - فى تسمية الأشياء بأسمائها.

الظل الذى لعله يقف على ناصية آخر القرن العشرين، هل هو ظل غول الكوزموبوليتانية فى الأدب، ومن ورائها الشركات العابرة للجنسيات والتكنولوجيا العابرة للقارات، أم هو من الجانب الآخر ظلٌ عنصرٍ أخفى وأدق وأرهف مدخلا: ظلٌ الغرقِ فى الهواجس الداخلية للذات الفردية المنعزلة عن الهموم القومية، المنفصلة عن المشكلات التى تمس هذه الذات القومية ـ الجماعية؟.

لست أدعو هنا، بأى حال إلى عودة إلى خطاب سياسى مباشر أو إلى علاج قريب ودعائى للمشكلات الاجتماعية، ومع ذلك فقد يكون فى الصيغ المباشرة للأدب ـ وللشعر خاصة ـ تحليق وتحقيق كما حدث فى بعض الشعر الذى يبدعه الشعب الفلسطينى، مناضلاً ببسالة لتوكيد هويته القومية في وجه اغتصاب ثقافته واحتلال وطنه، وكما حدث على طول التاريخ.

ولا أرفض، بأى حال، عكوفا على أغوار النفس ودخائلها لتحليلها ـ روائيا ـ أو ابتعاثها وسبر أحلامها وتخاييلها، بل على العكس أظن أن عملى الروائى نفسه يندرج فى هذا السياق.

انما الظل الذى استشف حومانه خلف هذا السؤال هو ظل إدانةٍ مضمرةٍ لهذا المنحى الذى يمكن أن يكون نقيضاً للكتابة الجيدة ـ شأنه شأن الكوزموبوليتانية ـ كما يمكن من ناحية أخرى، أن يحمل انتماءً حميماً وعميقاً للهوية القومية، لايمكن أن تحمله الكوزموبوليتانية.

وعلى أية حال فليست الهوية القومية، كما قلت، مفهوما مطلقا جامدا منزلاً علينا بوحيٍ صارم ومسطورا على اللوح المحفوظ من القدم، هى مفهوم متحرك مصنوع إلى حد كبير ومختار ومتجدد. ومن شأن الأدب (والرواية)، أن يسهم بدور فى هذا الاختيار وهذا التجديد. هذا إذن دورٌ آخر للأدب.

أعود فأكرر أن بعض المستشرقين منذ رينان كانوا قد قالوا إن «هويتنا القومية تتميز بأننا ندين بالقَدَرية، ولا مكان فيها لمفهوم الحرية الفردية أو الذاتية، وإننا لانعرف التجريد العقلىّ فى الوقت نفسه بل نتعلق بالحسىّ والجزئىّ، واننا ندين بالغيبيات ولا نعرف التبصر العقلى والشك المنهجى وإدراك الواقع.

وواضح أننى لست فى هذه الساعة المتأخرة بصدد نفى تلك الخصائص المتوهَّمة، وأن فى تراثنا القديم وفى ممارستنا الثقافية الراهنة على السواء ما يدحضها، ما أريد أن أشير اليه مع ذلك هو

شئ آخر، هو أنني لا أرى في «الهوية» القومية، بالاضافة إلى ما سبق، أنها وحدة مُصمَتة قالبية تنصبّ فيها كل روافد ومقومات «الهوية» في هذا العالم العربي بحيث تستحيل في النهاية إلى مونوليث قائم وراسخ مسيطر. لست أرى وحدةً واحدة مغلقة على نفسها في «الهوية» القومية لشعوبنا. أريد أن أؤكد على فكرة التنوع في داخل «الهوية» القومية بوحدتها العريضة، وأن هذا التنوع والاختلاف عنصر إثراءٍ وغنىً وليس عنصر تفرقة وتشتيت. طبعا هناك ملامح بل خصائص عامة متشابهة أو متقاربة سارية في الهوية القومية العربية الشاملة العريضة (أو في الهويات القومية اذا شئت) وان كانت تصدر عن منابع متنوعة لها قوامها وتكوينها وتراثها الخاص بكل منها، كما تشترك في مقومات وتكوين وتراث واحد، فلست أتصور وجود انفصاليةٍ مصطنعة هنا، ولكني - في سياق المعنى المتجدد الحي للهوية القومية - أرى الاختلافات التي تثرى وتنعش كما أرى أوجه الوحدة التي تدعم وتوطّد.

ومؤدّى ذلك في النهاية هو، بالطبع، وضع مصطلح «الهوية» نفسه موضعَ النظر،من جديد.

وبخاصة انني، على المستوى الشخصي، أنتمي إلى ثقافة فرعية خاصة هي الثقافة القبطية - لا أتردد في أن أنفي عنها صفة ا «هوية» خاصة - داخل الهوية القومية المصرية، التي تنضم بدورها لكي تعمق وتوسع مفهوم «الهوية» القومية العربية، أو مفهوم «الحاضر» أو «الواقع» الثقافي القومي.

ماذا يستطيع الأدب، في هذا الضوء، أن يفعل؟ أهو مازال دعامة لهذه «الهوية»القومية، كما كان بلاشك في تراثنا العربي ذلك العريق العريض الغنيّ المتنوع الروافد؟

في هذا الضوء أريد أن احتفظ بمصطلح «الهوية» من غير أن احتفظ له بهذا الثبات والأولوية والرسوخ، الذي يوحي به، ومن غير أن اعتبره جوهراً وماهيةً مطلقة، بل أرى فيه حاضراً قابلاً، دائماً، للحوار، وليس شيئا لا زمنيا، أو خارج الزمن.

بالطبع ليست هناك مطابقة بين التراث والواقع الراهن، بالطبع تختلف كيفية دور الأدب وربما نوعية هذا الدور في تأكيد «الهوية» القومية بمعناها ذلك الذي أشرت اليه، وربما في إعادة تشكيلها أو على الأقل تجديد عناصرها.

فاذا كان الشعر ديوان العرب قديما، واذا كان الأدب سجلاً لمجتمعهم ومعارفهم، فلعل دور

الأدب العربي الحديث، والرواية نوع مستحدَث فيه، في التحليل الأخير، يتجاوز مجرد «التدوين» يتجاوز التسجيل والإعلام والوظيفة النفعية البراجماتية الاجتماعية ويقترب من، أو يقترن مع الأدب العربي القديم الذي طالما اعتُبِر هامشياً وطالما أهمله النقد «الرسمي» أو السلطوي، أعني أدب النجوى الحميمة والخمريات والحسيات والتأمل الفلسفي والنشوة الصوفية ومساءلة المطلق.

وهو ما يُفضي بي في النهاية إلى مقاربةِ مسألة «المطلق» كقيمة كبرى في الأدب العربي الحديث وفي الرواية العربية الحديثة على الأخص.

أتصور أن هناك أزمة صحية، بل لعلها ضرورية، في مقاربةِ روايتنا العربية لهذه القضية. المشهور إلى حد الابتذال أن المطلقات المحظور المساس بها أو تناولها، إلا بيدِ الحذر والتحوط والتوجس، عندنا، هي الدين والجنس والسياسة. وهي مطلقات مترابطة في نسقٍ قمعيٍّ يأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية. ولكن الروائيين العرب الحقيقيين يتململون بدرجات متفاوتة بإزاء هذه المحظورات، ويتلمسون الطرق والوسائل لمقاربتها ـ في ظل الواقع السياسي والاجتماعي الذي تنتفي فيه الحرية الفعلية تماما أو جزئيا، وبخاصة في ظل ما يسمى بالصحوة الإسلامية الجديدة وهي على الأصح الردة الحضارية التي يرتفع مدها بأقدار متفاوتة في البلاد العربية الآن.

ومن هذه السيطرة المزدوجة للمطلق من ناحية، وتجسيده في سيطرة المؤسسة الاجتماعية من ناحية أخرى، نجد تلك الكتل الصماء في ثقافتنا وأدبنا، كتلاً حجرية تُقيدّ الوعي، وتكبلّ الحركة، وتئِد الحرية، وتطلق قوى القهر والوحشية والغضب، قوى اللاوعي المدمِّرة. ولكنني أسارع إلى القول أن في تراثنا نفسه وفي وعينا الحيّ إدراكاً لقيمة الحرية والتسامح.

أما أنا فأزعم أن الرواية العربية الحداثية قد أخذت تقارب هذه المطلقات، وأن الخضوع والإذعان لسطوتها لم يعد بدوره تاماً وغير قابل للانتقاص. وأزعم أن ازدهار الرواية بخاصة لعله يقترن باقتحامِ هذه المناطق المحظورة، لاتمرداً وانتقاضاً فقط، بل على سبيل القبول والايمان أيضاً، لا على سبيلِ الخضوع والإذعان. أي أنني أزعم أن من أَولَى مهام الرواية العربية الحديثة هو هذا بالتحديد:المساءلة، ووضع القضايا كلها، دون استثناء، في موضع الحرية، سواء انتهى ذلك المسعى بالنقض والانكار أو بالاعتناق والانضواء، وإنما عن مسئولية واختيار.

على هذا المستوى يمكن أن أُدرِج القيم الكبرى فى ثقافتنا تحت هذه المطلقات الثلاثة، وأن أرى أن الرواية ليست مطالَبةً بأن تحمِل هذه القيم فقط بل أن تُسائِلها أيضا ـ ومن ثم تؤكدها ـ كقيم، أيا كان وجه مقاربتها لها.

اننى أرى فى الرواية العربية اليوم ـ على مجملها ومنذ حقبة البدايات تقريبا ـ ارتباطا لاشك فيه بقيم الحرية والعدالة والانحياز إلى صغار الناس، وبغض النظر عما فى تناول هذه القيم أحيانا كثيرة، من سذاجة وتفاؤل مسطّح، ومباشرة قد تهزم نفسها بنفسها، إلا أن الارتباط بهذه القيم ـ وبخاصةٍ فى بعدها الاجتماعي ـ شديد الحضور فى الرواية العربية.

أنا لست داعية، ولست مُنَظِّرًا. أنا مجرد روائيٌّ مشغول ربما أكثر مما يجب بالهموم الثقافية. كم اتمنى أن تتناول الرواية العربية الحديثة تناولاً روائياً بالذات، أياً كان تجسيد هذا التناول، هذه القيم الكبرى ـ أكثر مما تفعل الآن ـ فى بُعدها الجمالى البحت أو بعدها الميتافيزيقى دون أن تفقد الصلة ـ بالضرورة ـ ببعدها الاجتماعي.

على أن من القيم الكبرى في ثقافتنا ـ أو (فى تراثنا الثقافى) قيمة أحسها مهددة فى بلادنا الآن، وأحسها مهمَلة، ربما إهمالاً تاما فى الأغلب الأعم من رواياتنا، أقصد قيمةً لعلنى أسميها «العقل» أو «العقلانية» هذ القيمة عرفت أعظمَ ازدهار لها بالضبط فى حقبة ذلك الازدهار الشرس للحضارة العربية الوسيطيّة عندما كان كل شئ ـ كل شئ بالفعل ـ يوضَع موضع النظر، والحكم، العقليين، بدءاً من مسائل مثل قدم العالم وخلق القرآن والعلاقة بالله، بما فى ذلك مسألة الإلحاد نفسها، حتى المسائل الجنسية والأهواء الحسية المشبوبة بكل أنواعها بما فيها الجنسية المثلية وصولاً إلى مسائل شرعية الحكم والخلافة والولاية.

لست أعرف بالضبط ماهى قيمة «العقلانية» التى يمكن أن تُلهم الرواية العربية الحديثة وتسرى فيها سَرَيَاناً خفيا ولا انفصام له عن جسد الرواية، ولاكيف يمكن أن يحدث ذلك، ولكى أحس فقداناً لهذه القيمة، ومقاومةً لهذا الفقدان فى الوقت نفسه، فى ثقافتنا.

لست أقصد تَوحّد العقل أو استئثاره بالميدان، لسنا عقلاً فقط. ولكن الذى يمكن أن يهدى المسعى ويرشده، هو العقل وحده ولا أنفى فى الفن بخاصة وهذا طبعاً بديهى ـ لايمكن أن أنفى ـ

الدور الذى تقوم به القوى اللا واعية، ولكن الوعى بهذا الدور، «الوعى باللاوعى»، هو الذى يمكن ان يخلّص أو ينقذ أو يهدى أو يثرى. فليس بالعقل وحده نعيش، ولكن بغير العقل سنظل فى ضلال مبين.

الفنان ناقد أيضا ... تعليق على «تحت الجامع»

مما يجرى به العرف الشائع بيننا أن الفنان ـ كاتباً أو غير ذلك ـ ينفض يده من عمله حالما يفرغ منه، وإذا به ـ عمله أقصد ـ يصبح ملكا خالصا للجمهور، والنقاد فى مقدمة هذا الجمهور، يفسرونه ويرون فيه رأيهم، يكشفون عن خباياه ولا بأس من أن يرشدوا الفنان، أحيانا، إلى ما خفى عنه، فيه، من أسرار. وصورة الفنان هنا، كما يرسمه هذا العرف الشائع، أقرب إلى صورة الطفل الملهم البارع يتلقى الوحي وينقله ثم لا شأن له به بعد ذلك، وللكبار الراشدين أن يقيموه وينصبوا له الموازين. ويجرى مثل هذا التصور على أن يمتنع الفنان، من ثمة، على أن يتقدم للناس بشرح أو تفسير أو عرض لعمله، بله أن ينقده، فالشائع أن الفنان إن فعل إنما يحكم على نفسه بالفشل، كأنه قد اعترف أن رسالته لم تصل عن طريق الفن وحده. وليس من ملامح الفنان ـ كما يجرى العرف ـ أن يبدو للناس فى صورة المفكر يتناول عمله على غير المستوى الموسيقى البحت ـ ان صح التعبير ـ وليس من شأنه اذن أن يضع القاعدة العقلية لعمله أو أن يخطط لمنهجه الفكرى فى خارج نطاق العمل الفنى. ثمة طلاق بائن بين «الفن» و «الفكر» فى هذا التصور، بل أن من أنصار هذا الفهم للأمور مَن يشرح للفنان عمله ويضع له يده على قصده منه، إن كان لايدرى، بل منهم من ينكر عليه الكلام فى نقد عمله أو تفسيره ويؤنبه إن فعل ويعنّفه أحيانا.

وأغلب كتابنا يقعون تحت سيطرة هذا العرف الشائع، ويسلمون له ذقونهم. ومنهم بالطبع من يستنيمون له، ويرتاحون إلى ما يصاحبه من كسل وخمول عقلى، فهم بإزاء النقد أحد اثنين: رجل ترتسم على وجه ابتسامة شاكرة محرجة تفيض امتنانا، كالعريس فى الزفة، أو رجل جريح يدارى غضبه واستياءه أو يجهر به، على مقتضى خلقه ومزاجه. ولكن ما أندر من يرى فى النقد ـ كما ينبغى أن يرى فيه ـ محاولة للفكر والتحليل لابد من مقابلته بمقارنة عقلية على أساس من المنهج والاتجاه الفكرى، أو طرفا من حوار ليس الطرف الآخر فيه مجرد العمل الفنى بل الفنان كله منشئا ومفكرا وانسانا وفردا مسئولا عن فرديته فى مجتمع متكامل.

هل يحق لنا أن نجد فى هذه الظاهرة كلها وجها من أوجه الضحولة التى نحس بها فى معظم الاعمال «الفنية» التى بين أيدينا ونصول نسيجها الفكرى أو رثاثته؟ هل نلمس فى ذلك سببا - أو نتيجة - للقصور الواضح فى المحتوى الفكرى أو الفلسفى، فى معظم الكتابات القصصية التى تطالعنا بها المجلات والمجموعات؟

لست أظننى بحاجة - بادئ ذى بدء - أن أسوق الأمثلة من كتاب الغرب بل وشعرائهم على أولئك الفنانين الذين يتصدون لشرح كتاباتهم وتقويمها على المستوى الفكرى وبيان مناهجهم العقلية واتجاهاتهم الفلسفية، بل لست أظننى بحاجة إلى الرجوع إلى تراثنا العربى القديم والتنقيب فيه عن الأحكام النقدية القاطعة أحيانا واللاذعة يطلقها شعراؤنا وكتابنا القدامى، تقويما لأعمالهم وأعمال غيرهم. لست أحتاج إلى ذلك، ولست أريد أيضا أن أقع فى وهم آخر من أوهام السوق الشائعة عندنا - هذا الوهم الآخر الذى يقضى أن الكاتب ينبغى له بل يتحتم عليه أن يسوق الأسماء والمراجع فى طوايا كتابته، تدليلا على ما يقول، أو برهانا - إن شئت - على غزارة العلم وطول الباع فى الفقه بالأمور.

وإنما أستميح المعذرة فى أن أسوق هذه الخواطر التى أوحت إلىّ بها قراءة مقال نقدى للاستاذ ماهر شفيق فريد عن قصتى، تحت الجامع، فأحببت أن أزعم أن للكاتب - أيضا وربما فى المحل الأول - حقاً فى أن يناقش النقد الذى ينصب على عمله - لا مجرد أن يشكر للناقد سعيه أو يهيل له السخط، فى حالة المدح أو القدح على السواء.

ولكننى أحببت - قبل ذلك - أن أشير إلى رأى الناقد نفسه فى عمله، ذلك أن الاستاذ ماهر شفيق فريد لم يخفِ علىّ – فى معرض الكلام عن مقاله - أنه غير راض كل الرضا عن منهجه النقدى، وأن هذا المنهج هنا مضطرب على نحو واضح، يتراوح بين التشريح الأسلوبى واللفظى من ناحية، والعرض الوصفى، والتعليق، والتفسير. وكأنما الناقد أحب أن يأخذ من كل منهج بطرف، وكأنما رأى بعد ذلك أن ذلك لم يؤدِ، فى النهاية، إلا إلى اهتزاز ملموس فى المقال كله. وأنا اذ أسلم للناقد بذلك كله لست أستطيع مع ذلك كله أن أمنع نفسى عن إحساسٍ مخامر مغالب، بالشكر والعرفان، بل بالمحبة إزاء هذه المحبة التى يكنها الناقد لعملى وبالتقدير إزاء التقدير الذى مابنى الناقد يبديه، فى أكثر من مجال، لما أكتب وما كتبت.

فإذا كان لى بعد ذلك أن أتناول هذه القصة القصيرة بحديثى هنا، فقد أحببت أخيرا أن أقرر ـ والكلمة هى الكلمة المقصودة بالفعل «أقرر» ـ أن الفكرة التى نبعت عنها القصة فى نفسى ذات يوم هى فكرة علاقة القربى الوثيقة بين الحرمان الذى يعانيه الطفل، فى غضوضة الحياة المنبثقة الجديدة الطرية، والحرمان الذى يواجهه الكائن الراشد البالغ الذى تمرس بالآلام المحتومة ألما بعد ألم خلال أيام وشهور وسنوات لابد أن تأتى ومعها زادها الذى لاينفد من حبوط الأمل، وصدمة الفقدان، وتكسر الأحلام. هذه العلاقة بين الطفل الراشد، أمام صدمة الحرمان، تنبنى بعد ذلك على تقارب آخر أو تناغم هارمونىّ آخر إذا شئت، بين البراءة الأصيلة التى يأتى بها الطفل إلى الواقع اذ ينتظر، فيما يشبه المسلّمة البديهية أو اليقين الأولىّ، أن تكون لرغباته وآماله وأحلامه قوة ذاتية خاصة بها كفيلة بأن تحقق لها نفسها، فالطفل إنما يقبل على الحياة وفى يقينه، بلا مناقشة، أن رغباته الدفينة العميقة لابد أن تتحقق، لابد أن يستجيب لها العالم الخارجى، لابد أن يأتيه الثدى المشبع بمجرد أن يصرخ، ولابد أن تمتد اليه يد المحبة بمجرد أن يبتسم لها، ولابد أن يرتخى التوتر وتزول الشدة وينتهى الانقباض المؤلم إلى الراحة والنعمة. لكن الطفل يتعلم على يد الواقع القاسى أن مطالبه الداخلية ليست لها ـ كلها ـ قوة القانون النافذ، وهو ينضج، شيئا فشيئا، على نار الحرمان والصدمات والتأقلم والتلاؤم والتأجيل والمقاومة، نار هى مرة هادئة خافتة ومرة لاذعة كاوية وإن كانت دائما لافحة مؤلمة، حتى اذا انضجته الخبرات وأصبح الطفل راشدا فاننى أزعم هنا أنه يظل واننا نظل جميعا حتى آخر خطوة، نحتفظ بشئ كأنه هذه البراءة البدائية التى أتينا بها إلى الحياة، شئ ساذج ولكنه متأصل لا يعنو أمام حكم الواقع، شئ مسيطر عنيد لا يعرف أبدا ما هو العقل، ويظل، دائما، ملحاحا متطلبا جدِلاً لا يستسلم مهما حاولنا ونحاول تقليم أظافره وترويض أنيابه.

ومن هذه العلاقة بين البراءة الأولى الخام التى تتصف بها مطالب الطفل ونزعاته وبين البراءة البدائية العنيدة التى تظل كامنة فى أعماق الكائن الإنسانى ـ مهما حمشت أطرافه نار الصدمات ـ ومن الحرمان والصدمات التى تصطدم به هذه البراءة فى كل من نسقيها الاثنين، من هذا التقابل والازدواج، ومن نموّ أحد النسقين عن الآخر، من ذلك أردت أن أقيم التكوين الموسيقى، أو الهندسى إن أحببت فأحدهما حميم إلى الآخر، لقصتى.

والبراءة هنا كلمة لا أستخدمها بالمعنى المشرق الملائكى الذى اعتدنا أن نستخدمها به، وانما

أعنى بها الخلوص من الشوائب، والنقاء من كل اختلاط، وحال الشئ على إطلاقه وصفائه ونقاء جوهره الأصلى. هى ليست هنا كلمة عاطفية، بل معنى وجودى.

وكنت قد أحببت للناقد أن يضع يده على هيكل هذا البنيان فى القصة، ولكنه اقترب منه اقترابا كاد يمس حافته وإن لم يخترقه عندما قال إن المؤلف «يرتاد هنا جانباً دفيناً من عالم الطفولة. لقد اعتاد الكتاب والفنانون التغنى بمباهج الطفولة وبراءتها وجمالها ولكن «المؤلف» هنا يتوغل فى أحراش عقد الطفل ومخاوفه وآلامه».

إن الناقد مع ذلك قد استشرف ببصيرة نافذة أن رؤيا القصة هى رؤيا مأساوية كامنة، مأساة العطاء الذى يرفضه العالم الخارجى. ان الأم.. تندغم مع ابنتها بحيث يصبحان شخصاً واحدا. الزوج يندغم مع (الولد الصغير) محمد..»

ولكنى مع ذلك لست أستطيع أن أسلم للناقد بأن هناك «اندغاما» بين أطراف القصة، وإنما كنت أزعم فى بناء القصة أن ثم تقابلات - على أكثر من مستوى واحد - بين الأطراف التى تلعب أدوارها، بل كنت أزعم أن ميزان القصة قائم على هذه التقابلات وحدها، وكنت أزعم أن هذه التقابلات فيها أكثر من تنويع متعدد الألحان والألوان. وكنت أحب أن يستكشف الناقد، لنفسه وللقارئ ولى أيضا - أنغام هذا التقابلات وعلاقاتها المتقاربة المتطاردة معا.. ومازلت أزعم أن هذا المنهج النقدى، منهج استكشاف العلاقات الداخلية العضوية فى داخل العمل الفنى، هو من أقدر المناهج على ترشف مياه العمل الفنى وتذوق طعمه الحميم، وإضاءة حناياه الخفية.

ومن هذه المزاوجات المتعددة الألحان نغمات لعلها فرعية، وأحب أن أشير إلى إحداها فإن الناقد قد ذكرها - عرضا - فى خلال عرضه الوصفى للقصة. ففى وعى الأم تنثال الصور تبتعثها البنت الهاربة وفى يدها كنزها، حتى تصل إلى صورة «الليالى القديمة العاصفة المتقلبة بالهوس الساطع فى الظلام (قبل أن تولد ماجدة) حتى يهمد بها عباب الأمواج المتراكبة المليئة ويصلان إلى المرسى» - وواضح هنا أن الصورة هى صورة اللقاء الجنسى الذى تتردد تنويعاتها فى القصة أكثر من مرة، فى تقابلات وازدواجات متعددة. وقد خيل للناقد أن فى هذه الفقرة شيئا من التكلف وربما العاطفية المغرقة أيضا، ولست أجادل الآن فى هذا الانطباع الذى تركته الفقرة عند الناقد، فربما كان

صحيحا أيضا ـ من يدرى ؟ ـ ولكنى كنت أحب له أن يربط هذه النغمة ـ نغمة العباب المتراكب الملئ، بنغمة أخرى قريبة إليها حميمة تتردد فى وعى البنت عندما ترى «الشيوخ البيض الجلاليب يصبون الماء الدافئ من الزير على جسمهاالعارى، بالكوز.. ماء ساخنا على جسمها العارى الممدد على البلاط فى طرقة الجامع، والهواء تحسه باردا على جلدها المكشوف يهب عليها من الباب».

وكنت أزعم أن ثم تقاربا حميما بين «الأب» و الشيخ «ذى الجلباب الأبيض» وقد حولته الرؤيا ـ كعادتها ـ إلى صورٍ أو نسخ متعددة لشئ واحد، وأن ثم تقابلا بين هدوء المرسى والتمدد على البلاط، وفى كليهما، وفى النهاية، إيحاء باللقاء العضوى الحميم.

على أن هناك، إلى ذلك، وجوها أخرى كثيرة للتقارب النغمى بين الأب، والشيوخ، ومئذنة الجامع الطويلة القائمة، وأعمدة السرير المنتصبة فى الظلام.. إلى آخر ما هناك.. وانما أزعم أن هذه الحيل الحرفية هى لب العمل الفنى، لانها ـ إن كانت موفقة الإلهام ـ تتجاوز حد الصنعة إلى سطوع الرؤيا الفنية. والفنان اذ يتأمل عمله ـ فى أثناء الخلق وبعد أن ينتهى منه على السواء ـ خليق بأن يجد فى هذه المادة كثافة أو ضحولة، واستبصارا بالموضوع أو زيغا عنه، وانفتاحا للبصر أو غفلة عن الرؤية، حسب الأحوال. فإننى مازلت أزعم ـ وأعود بذلك إلى الخواطر التى افتتحت بها هذا التعليق السريع ـ أن الفنان هو، فى المحل الأول، الناقد الأول لعمله، وأنه اذ ينسج خيوط عمله، فى حرارة الإلهام والخلق الأولى، انما يقوم فى الوقت نفسه، عن عمد أو عن غير عمد، بإرادته أو رغما عنه، بعملية تصفية مستمرة وغربلة دائمة، ينخل مادته ويزنها باستمرار، وينفض «الزوان من الحنطة» كما يجرى التعبير الانجيلى، وينحى عنها الفضول والحشو لكى تبقى فى يده المادة الكثيفة الغنية الموحية، وعلى مدى توفيقه فى هذه العملية النقدية ـ وهى عملية الخلق نفسها ـ وبصره بها، وصدق إلهامه، يتوقف نجاح العمل الفنى فى يديه.

ليلتى الثانية بعد الألف .. لا تنتهى

«كان جابر صاحبى، زمانْ، أكبر جماعة الصغار فى مدرستنا (النيل الابتدائية) ولكنه من الكبار أيضا، يضع رِجْلاً هنا ورِجْلاً هناك. وبعد الامتحانات التى عقدت فى تلك السنة، لأول مرة فى حياتى، تحت خيمة عالية نصبت فى الحوش الكبير ولها فتحات وقماش ملوّن ومزخرف كقماش شوادر الأفراح والمآتم، قال لى جابر إن عنده سحّارة ملآنة بالمجلات والكتب والروايات فقلت له إننى أريد أن أقرأها، كلها، فى الاجازة، فقال لى تعال؛ ووصف لى أين بيتهم.

كان بيتهم فى شارع ١٢ من ناحية كرموز، دخلتُ من الباب الخشبى من فوق عتبة رخامية ممسوحة، وفوجئت بالسماء فوقى، وكان فى جانب الحوش الذى جرت فيه الفراخ من أمامى، فرن موقَد جلست أمامه سيّدة بملابس سوداء وطرحة على أطرافها غبار أبيض من الدقيق، تخبز. سألتها عنه فرحّبت بى وقالت لى هوّ انت صاحبه؟ يا أهلا يا ضناى ونادته بصوت عال، ودخلتُ معه إلى البيت وكان غرفة واحدة فقط، وكان أبوه راقدا على كنَبة، ومغطى بملاءة مصنوعة من خرق ملونة مخيطة بعضها إلى بعض ويسعل بشدة، وركع جابر أمام الكنبة وفتح لى غطاء قائما عمودياً يفتح إلى جنب فى بطن الكنَبة التى كان يرقد عليها أبوه، وأحسست بحرج شديد ونوع من الإثم. ولكن الرجل العجوز قال لى اتفضل يا بنى خد اللى انت عايزه دا جابر أخوك وكلّمنى عنك كتير ربنا يخليك يا بنى ويِدّيك الصحة انت واللى زيّك يا ربّ يا كريم. ومدّ جابر يده واستخرج أكواماً من الكواكب وكل شيء والدنيا والمصور واللطائف وروايات جرجى زيدان وروكامبول، وجلست على الأرض أمام الكنبة أنتقى منها مالم أكن قد قرأته من عند الست وهيبة أو عند أصهار خالى سوريال، وتشجعت فمددت يدى أيضا تحت الرجل الراقد بضعفٍ واستسلام، مغمض العينين شاربه الكبير مصَفَرّ تماما ووجهه متهضّم جافّ وملئ بالتجاعيد الخشنة، وخرجت يدى برصّة ملفوفة بدوبارة من أربعة كتب ذات جِلْدة ورقيّة خشنة صفراء، والكتاب الأول عليه رسم ساذج الخطّ ومغْوٍ لامرأة جالسة على ركبتيها، تضع فخذيها تحتها، قدمها، فقط، بأصابعها المتجاورة، ظاهرة تحت ثوبها، وإلى جانبها خفّها العربى مدبّب الطرف، وهى ترفع ذراعها المحملة بأساور غليظة وتشير بيدها إلى

شيخ له لحية طويلة، مربّعة، مفروشة على صدره، متربّع، ظَهْره إلى وسادة ويسند رأسه إلى يده، أما المرأة فثدياها أحدهما قائم ومكوّر والآخر متهدّل ومستدير والحلمتان قائمتان بارزتان منهما، وامرأة أخرى تجلس على البساط وتنظر إليهما بنظرةِ رعب.

وقرأت أعلى الرسم «ألف ليلة وليلة» بالخط الرقعة، وعندما فككت الدوبارة رأيت الصفحة الأولى تقول إنها ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة لياليها غرام في غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان، وخفق قلبي بشدة. سمعت عنها من الكبار. وتردد جابر في أن يعيرني الكتاب ولكنني أغريته بمجموعتي من «عشرين قصة» ورواية سافو، فوافق على أن يعطيني الجزء الأول فقط، وعندما أعيده يعطيني الثاني، وهكذا؛ عدت إلى البيت أجرى جريا من شارع إلى شارع، في نشوةٍ يطير بها جسمي، حافياً. تخففت من الشبشب أمسكته في يدى، مع الكتاب ومجلات الكواكب، ودخلت البيت بعد أن نفضت رجلي من التراب ولبست الشبشب وأخفيت الكتاب تحت جلابيتي الخفيفة وضممت ذراعي، وفيها المجلات، عليه.

وفي الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التي تطلّ على اصطبل عربات الحنطور، رقدت على الكنبة الاصطنبولي، جنب مائدتي الرخامية البيضاوية المفروشة بالجرائد التي كنت أذاكر عليها دروسي، والجرامفون ذي البوق ورسم الكلب. انزلق قدماي إلى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن.

«ذهبت فجأة إلى قديم الزمانِ وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين اللاتي يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل، وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من أوتومبيل باكار مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد على في شارع فؤاد، وينحسر الفستانِ الحريري عن فخذيها السمراوين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما، أفزعتني المرَدة الهائلة تخرج من القمائم، وركبتُ الخيل الحديد تطير على عنَان السحاب،

وهبطتُ إلى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر، وانحدرتُ على السلالم الأربعين إلى الأقبية الخفيّة والسراديب فوجدت القردة والدببة الشبِقة تعاطى النساء من اللذة مالم يعرفه بشر، وارتقيت ظهور الجن العمالقة وركبت البساط السحرى إلى جزائر الهند والصين، ودَرّ صدرى بالشفقة والخوف على أولاد المساتير المسخوطين كلاباً تنبح وتتغطى منهم الحريم حياءً، والمسحورين حميراً وبغالاً تعتل الأثقال وتدور بأحجار الطواحين الثقيلة فى سيرجة معتمة نازلة تحت الأرض والرجال الذين لا ينامون أبداً يضربونها بفروع من خشب الجمّيز، والزيت يتقطر ويرشح ببطء فى طسوت واسعة جدرانها الصفيح سوداء ولزِجة، وعرفت جَبّ الخصىّ بالسكاكين واستلال المحاشم بعقْدها بالحبال وجَدْع الأنوف وسَمْل العيون والخوزْقة والتنصيص والتشبيح وصبّ الزيت المغلى على الجسم الحى المتنزّى وطيران الرؤوس على حدود السيوف والموت صبرا فى الغيران والآبار والزنازين والحبوس، والعبيد يكدّون وتتقصم ظهورهم فى الوديان والمحاجر والأهوار، والجوارى الرافهات اللاعبات بالدفّ والعود، وقتلى الحب، وصرعى المكائد، والأبرياء يؤخذون بجرائر الماكرين، والصعايدة يحملون شوالات الدقيق البيضاء الدسمة الانبعاجات على ظهورهم القوية القضيفة التى لا يكسوها الا خيش شوال مقطوع الجانبين تبرز منهما أذرع عارية سوداء معقّدة العضلات، والبنات الحيّات، والبنات الغزلان، والشطّار والعيّار، والعماليق والبطاريق، والقسوس والنصارى بقلانسهم وزنانيرهم وصلبانهم، والسحرة والمجانين، والدراويش والهائمين، والمجوس عبدة النار، والسود عبدة الأصنام، والقراصنة والربابنة، والقهرمانات والطواشى، والرهبان والمجاهدين والصنّاع والصيّاع والجواهرجية والمزيّنين والحمّالين والخلفاء والوزراء وشهبندار التجار، والبنات الصغيرات صدورهن ضيّقة ومخسوفة وشعورهن الخشنة ملفوفة بالمدوّرة البيضاء غير النظيفة.

وعندما عدتُ تجولتُ فى شوارع بغداد متنكراً مع هارون الرشيد، وسمعت شجْوَ الأغانى مع الموصلىّ وبراعةَ القريض، وروّعتنى فاجعة البرامكة، وأحسست عنقى فى يد مسرور السيّاف، وذراعىّ ورِجْلىّ مقيدة بالكلاليب والجنازير، وصارعتُ الأحناش والتنانين وفتحتُ الكنز المرصود عن ذهبٍ وماسٍ ولؤلؤٍ منثور، وأكلتُ من أصناف الطعوم والمطبوخات والمشويّات والحلويّات والنُقْل من لوزٍ وجوزٍ وبندق وزبيب، وحسَوْتُ القهوة والشربات والنارنج والنبيذ الأصهب كالزعفران، وشممت الآس والياسمين والنرجس والقرنفل، وعجبت من أفعال الرجال فى ثياب النساء والنساء فى زىّ الرجال المحاربين، وعاشرت العفاريت الكفرة والجن المؤمنين والغلمان كالبدور والقيان

كالشموسِ وعرائس البحار، والبنات الطيور اللاتى يخلعن ريشهن فاذا لهن حسنٌ يدوّخ العقول، كأنهن الحور العين، ونعمت بملمس القمصان البندقيّة، الذهبيّة منها والمشمشيّة والمطرّزة بأسلاك الفضة، على نساءٍ لهن شعورٌ كالحرير ووجنات كرحيق الأرجوان وأنوف كحد السيوف وشفاه كالعقيق أو حبّ الرمان، وأعناق تلعاء كالعاج وصدور كبلاط الحمام عليها نهود كفحول الرمان أو حقاق المسك والريحان، وخصور مختصرة كأنها من وهم الخيال وبطونٍ كأنها العجين الخمران مكسوة بشقائق النعمان وأكثر بياضاً من المرمر كل عكنة من أعكانها تسَعُ أو قيةً من دهن اللبان وفككت تكك السراويل المعقودة على فصوص الزمّرد والمنقوشة بأشعار الهوى والتدلّة والتحريم، فاذا سيقان من رِخام دافئ مسنون فوقها كثبانٍ من البلور ناعمة ومربربة واعدة بالنعيم، وأفخاذ كالعمدان ألين من الزِبدْ وأنعم من الحرير، وجلْتُ بيدى فى جميع الجهات حتى وصلت إلى قبابٍ كثيرة الحركات والبركات عرفت من أسمائها خان أبى منصور وحبق الجسور والسمسم المقشور، وفهمت أسرار البوس والمص والعض والغنج والشهقات واشتعل جسمى بالشوق فتيقظت واشتددتُ وتوتر البرعم النابض المنتصب، وجلجلتْ نواقيس الساعة وسطع العالم للمرة الأولى بلهيب المعرفة وانهمر الطوفان ووجدت نفسى فُلْكاً طافياً على الغمْر وليس بين أمواج اليمْ العاتية من طريق، ومازلت أطفو وأغوص.

فى غمرات الحُمّى كنت قد انزلقت إلى أرض ساخنة عامرة، وكأننى أطوف بأعمدة الجرانيت فى «منف»، وباحات الرخام فى «كورنثة»، وتحت عقود بغداد وقبابها المنقوشة بالخط الكوفىّ، وكأن الترام يتأرجح بى فى شارع النبى دانيال، ودخلت إلى عَرَصة حارّةٍ ببخار الماء المتصاعد من نوافير تمجّها أفواه سباع مكفّتة بالفسيفاء، وكنت عاريا وحوالىّ الجوارى الخود، أراهن وأحسهن ناعمات، مليئات الأجساد ينسبْن من بين يدىّ، ويتثنْين، عارياتٍ كاسياتٍ فى غلالات من الخزْ الموصلىّ، سوداء وشفافة وفضّية وهفهافة ومطرزّة بالذهب البندقىّ الليّن ومفوّفة بوشْيٍ مشمشىّ دقيق الخروم، وكنّ كثيرات ومتعددات وواحديّات، يختفين ويظهرن، يتخطّرن مقبلاتٍ علّى ويرغْن، كالنعام، يهبّ بهن هواء حارٌ فينحسر النسيج السلسال عن أثدائهن مكورة ومخروطة وقائمة ولدنة وكبيرة وتفيض عن اليدين وصغيرة وصلبة القوام، لكل منها نبقّته فى لون العنبر، أو عنبته الطويلة المترعة بلون النبيذ، بطونهن مقببّة من عاج لدن جسدىّ بحت، وأطرافهن تتموج وتسبح فى لجّة هادئة كثيفة لا أراها ولكنّ مائيّتها تغمرنى، وكنّ ضارعات وشرسات ومطاوعات

ونوافر وحائرات وهائمات فى غسقٍ محمرّ يسيل كأنه يترك عليهن زَبَداً داكنا وينسرب رقراقا برغوةٍ ذائبة على اللحم الأنثوى المبتلّ الحىّ بحياة غريبة وأجنبية لكنها حميمة وثيقة القربى، فى داخلى، وكان الدم يضرب فى جسمى ويدور جائشا ومتقلبا فى كلّ جوارحى، وكنت أعرف مع ذلك أن السيّاف هنا، مشرعاً سلاحه القاطع المخوف، ولكنى لا أراه، وكنت أعرف أن التى تتجاوز الجدار منهن إنما تعبره إلى ساحة مقتلها، وأن أجسامهن المشتهاة تسقط صريعةَ الضربة المصمية، وكان لضربات السيف بالأعناق الممدودة على النطع صدمة ارتطامٍ جافة، ومنتظمة الايقاع، رتيبة، ومازلن يظهرن لى، ويختفين منى، الرعب والشهوة والغضب والرحمة لججّ طامية ملتطمة فى يقظتى، متوترا، مطعونا، ساقطا على سريرى منهوك الأوصال».

وهأنذا أتيقظ فى ليل حلمى الذى لاينتهى، فى الليلة الثانية بعد الألف، لايكاد الوَسن يجرؤ على اقتحام روحى، مهماصاح الديك مرة ومرتين وثلاثا، ودقت نواقيس الخذلان والنكول عن عهودكم قطعتها على نفسى ونكثت، أهى اليقظة فى شوارع وحوارى بغداد التى لا تنام؟ أم هى اليقظة تحت بوابة المتولّى وتحت سفوح جامع الحاكم بأمر الله، على رائحة كيمان الليمون الصاعدة كالتلال تفغم حواسى وكأنها جبال القرنفل والزعفران؟ أم هى اليقظة فى حريق الأخيلة التى تطوف بى، فى آخر العمر، ولا تنجاب؟

يقظة مريرة.

ولكنى عرفت، فى أعطاف ليالىّ الألف وليلة واحدة، من صنوف الهوى القدسىّ الحوشىّ مالا يحلم به بشر، على سفوحِ ووهادِ الجزيرة السحرية فى «الشعرى اليمانية». قهرتُ العفريت راكب كتفىّ الذى أحاط عنقى بساقية الضاويتين عظامهما كالكلابات، لا بأننى سقيته الخمرَ المخدّرة، بل بأننى سكبت فى قلبى أنا سلافةَ نشواتٍ لم يهتز لها قلبٌ من قبل، نمت مع شهر زاد التى لا ينفد سحرها ولا تنقضى لها حكايات، لاتنقضى، أروع حظاياَ العصر مفاتنَ وأملأهنّ بحنكة عشق الرجال، وعرفتَ معها قسوة الناى وعزيف الجان وتعاويذ السرّ التى فرّحتنى بالتهلكة طواعيةً، إلهيّة صوتِها لا نظير لقيمتها، قالت لى بكل شجوها وشهوتها بكل شوقها وشقوتها إنها الآنَ ليست وحدها،

فلماذا ظللتُ أنا وحيدا ولماذا كلما ازداد لهجى بها ازداد خَرَسى وكلما شدوتُ وتفجرت وجدت أن العِىّ مُحيق بى، لا لا لا، قد تكسرت قضبانى أى شهر زاد إيزيس رحمة خضرة للده رامة نعمة ذات السبعة أقنعة السبعة غلالات فى أيّتكنّ يتعين عشقى. حورياتى السبع المحلقات فى أصقاع سماء روحى متكثرات وواحدية فذة فردانيّة. شهر زاد التى رأيتها - ألم أرَها؟ - وقد عاينتُ منها فنون رقصها وشؤونه، قالت لنا بلسان مبين فصيح: هل هذا مليح؟ قلنا نعم يا ستّ الملاح كل ما تفعلين مليح ثم قالت وهذا الذى أعمله أحسن منه يا سيّادى وضمّت ذراعيها علىّ فاذا هما جناحان عريضان لهما ريش كثيف سواده وَحِىّ حريرى ناعمُ الأهداب، وما كدت أجد نفسى فى حضنها الوثير حتى فَرَدَتْهما وطارت منى، وصارت على قمة شجرة النبْق العتيقة ثم قالت: فاذا جاء العاشق المسكين وطالت عليه أيام الفراق واشتهى القرب والعناق - ألم تطل أيام الفرقة والنأى بما فيه الكفاية؟ ألم أتمزق من شهوةِ عناقٍ مستحيل، بما فيه الكفاية، بما فيه الكفاية؟ - وعصفت به زوبعةُ الأشواق فليأتِ إلىّ يجدنى فى جزائر واق الواق. هأنذا أخوض غمرات البحار وأجوب الآفاق ومامن مرسى لى، رقْص الأطياف حولى، مثل راقصى ماتيس، وليس ثَمّ تلاقٍ.

فى حرّ ظُهْر الطرانة، وفى ليلها السخن، وتحت حفيف شجرة النبْق، وبعد أن وجدتُ ثلاثة أجزاء من «ألف ليلة وليلة» من غير غلاف، بين كتب الترانيم وتعليم اللغة القبطية والإنجيل، وجزءاً واحداً من «الأغانى»، عند جدى أرسانيوس، كنت أقرأها - ليس فقط لأنه لم يكن ثَمّ غيرها، بل أساساً لسحرها الذى لا نفاد له - وكانت تقرأها، لابن عمّ جدى، أسعد أفندى، بصوتٍ مهتزٍ ولكنه واثق، أختى عايدة، قرينتى، ذاتى الأخرى، ال «كا» التى لم تفارقنى والتى مازلت أبكيها بعد موتها بخمسين سنة.

وفى حارةٍ منشعبة عن شارع المعزّ العريق قال لى بائع الكتب القديمة، وكراريس التلاميذ، والحلوى القديمة فى البرطمانات الزجاجية العتيقة، مدوّرة الجسوم مترية الزجاج:

- البيه بيشتغل فى الإذاعة؟

لم يكن التليفزيون قد هاجمَنا بعد، وكان صوت زوزو نبيل الشجىّ يملأ أرواح حوارى القاهرة المعزية بموسيقاه الأنثوية المغوية.

قلت له: آه.

قال: بتكتب لهم حاجة؟

قلت، مكرراً نفسي على نحو مملّ: آه.

قال: أما أنا عندى لك حتِة كتاب. لُقطة يا بيه.

وصعدَ على سلم خشبى أسنده إلى حائط فى غور عتمة الدكان، ومد يده إلى «السندرة» الغاصّة بالكراكيب، أليست هذه نفسها حركة يد جابر صديق الاسكندرية الذى بادت أيامه، ولاتبيد؟

ونزل ومعه ثلاثة أجزاء من ألف ليلة وليلة - من غير غلاف - ثلاثة فقط مرة أخرى؟ أهذه رقية سحرية من رقى شهر زاد؟ - مطبوعة على الحَجر «بالمطبعة العامرة الشرفيّة التى مركزها بشارع الخرنفش بمصر المحميّة سنة ١٣٢١ هجرية على صاحبها أفضل الصلاة، وأزكى التحية، ومحل مبيعه بمكتبة ملتزمه حضرة الشيخ أحمد على المليجى الكتبى الشهير بجوار الأزهر المنير «وكان جزؤها الثالث ينتهى بصفحات ممزقة، أما الجزء الرابع فما زلت أفتقده - كم من أجزاء الحياة مضت، لم تتحقق قط، وأفتقدها؟ - ولم أساوِم الرجل الطيّب، قال - بجنيه واحد بس يا بيه قلت: اتفضل يا معلّم من عِينىّ الاتنين قال: تسلم عينيك يا بيه، حلال عليك والنبى.

جلّدت الأجزاء الثلاثة الثمينة بجلدة من الورق البنّى المموّج وطلبت من المجلّد أن يطبع على الكعْب، بالخط النسخ المذهب «ألف ليلة وليلة»، فقط.

حملت الكتاب إلى أصدقائى وأحبّائى فى باريس ولندن وموسكو، وقد طُبع بغاية الاتقان، وصُحح بقدر الامكان، وذلك بالمطبعة السعيدية على نفقة مكتبتها التى مركزها بشارع الصنادقية بجوار الأزهر الشريف إدارة حضرة سعيد أفندى على الخصوصى، ولاح بدر تمامه وفاح حسن ختامه فى أوائل شهر جمادِ الأول سنة ١٣٥٧ هجرية.، وهو طبِق الأصل من الكتاب الذى قرأته وعشقته وتيقظت عليه حواسى فى الاسكندرية فى العام ١٩٣٦، فى غيط العنب الزاهرة الغابرة حيّا الله ذكراها وطيّبَ مثواها.

مما يكرب المرء كثيرا، حقيقة، أنه يحتاج إلى تأكيد النوافل. ألمِ تبدع الثقافة العربية على طول تاريخها كتباً قلائل تعتبرها، بالتأكيد، «كتبها»، بالذات، وليس بالعرض، كما يسلّم بذلك العالم كله؟ وليكن من هذه الكتب كتاب «شعبيّ». إن سرّ عبقرية الشعوب أخفى وأعمق وأصدق، والتراث الشعبى أذهب غورا فى أعماقنا جميعا. حكايات جدتى وخالتى على سطح بيتنا فى غيط العنب، فى الليالى المقمرة، تحت سماء الاسكندرية الصافية عميقة الزرقة، هى حكايات شهر زاد محكيّةً بلغة الأم، باللغة الأم.

هل يُتصور يوماً أن تُنفى «الأوديسة» أو أن تُوصم «الرمايانا» لأى سببٍ كان؟ فلماذا تُهاجَم - وقد هوجمت - «ألف ليلة وليلة» فى مصر، مصر العريقة، المتسامحة، التى طالما احتضنت النقائض وأذابتها فى دفءِ صدرها الخصيب؟ مصر بالذات، التى ابتعثت - على نحوٍ ما «ألف ليلة وليلة»، وأحيتها من جديد، بطبعةِ بولاق الشهيرة.

يكاد يكون السبب عرَضيا.

ولكن قاضياً عدْلاً مستنير الأفق وضّاء الرؤية قد أطلق شهر زاد من حبسها، ولم تُحرق «ألف ليلة وليلة» قط فى شوارع القاهرة، كما أشيع، بل مازالت تستضئ بها أرواحنا، كما استضاءت ألفَ عام، نحتاج اليوم إلى مثل هذه الاستنارة، فى غيابات الظلام التى تحاصرنا، لكنها لن تغلبنا قط على أمرنا.

علينا أن نسلّم بحزن الآن، ولكن بثقة، أن الثقافة العربية فى عزّها، ثقافةُ إقبالٍ على الحياة واحتفاءٍ بها. وما نسميه «التراث»، وهو ليس مجرد قطعٍ متحفيّة جامدة بل عناصر حياة فعالة، يفيض بشواهد الحبّ للمتعة والتفجّر بالحياة. فما أبعد ذلك عما يسميه المتزمّتون بالفجور. أما إفساد «الأخلاق» كما يزعم المنافقون الصخّابون فليس إلا قِناعاً للقمع، والموت، ونذيرا بسريانٍ للفساد والعطب والانحلال.

التعامل مع الجنس طوال فترة ازدهار الثقافة العربية كان بسيطاً، وصريحا، وإيجابيا، وخلّاقا على طول تاريخ ازدهارها، كما أُكرر، بل حتى جاء الانجليز بقانون مطبوعاتهم سئ السمعة الذى سار على درب النفاق الفيكتورى والتحشّم الزائف.

لم يكن ذلك على مستوى الإبداع الشعبى فقط. أنظر الجاحظ، والأصفهانى، والمبرّد وابن عبد ربه، فقط، ومن بين كثيرين، ما أعظم حريتهم، وبساطتهم، وصراحتهم، هنا فى هذه المنطقة بالتحديد. وذلك لأن الجنس - ولنقلها بوضوح - قيمةٌ أساسيةٌ من قيم الحياة، فى مواجهة الكبْت والتزمت، أى فى مواجهة البِلى والتحلل والموت. الحرية فى مواجهة القهر. الحياة فى مواجهة القمع.

تأكيد قيمة «ألف ليلة وليلة» من النوافل. أعلينا أن نعود بلا توقُّف لإثبات البديهيات؟

أما عندى، كاتباً وروائيا، فقد أنضجتنى منذ فجر اليفاعة الأولى، وسحرتنى. وامتزجت بحلمى، ودمى، وكتابتى.

سحرُ الكتابة الدائرية، ورؤى الأزمان الأخرى، وأحلامُ المستحيل، وتهدُّم مواصفات النظر اليوميّ المحدود أمام انفساح آفاق غير محدودة، ولغةُ الطقوس، والاحتفاءُ بالعشق، قدسياً وحسيا فى آن، ومجالدةُ التنانين فى التحام صراعِ الجسم، والحكايةُ التى تولدُ حكايةً التى تولّد حكايةً بلا نهاية فى قلب إطارٍ دائرىّ مما يوحى بحس اللانهائىّ - كما هو الشأن فى المنمنمات والمثمنات والدائريات التى لا بداية لها ولا نهاية فى أرابيسك الذاكرة ورقش السعْى الصوفىّ إلى ما هو غير محدود - هذه بعض فضائل «ألف ليلة وليلة» علىّ، وعلى كتابتى.

أما إعلاءُ قيمة الحياة (ألم تحك شهر زاد حكاياتها لكى تُبقى على عذارى المملكة بمنجاةٍ من قهْر الموت النهائى؟) وتأكيد مجد الخيال، وكشفُ أن الأرض السفليّة الخشنة - وبحورها المظلمة التى بلا حدود أيضا - معمورةٌ كلها بالسحر، هذا الشِعر السرّى الخفى فى «ألف ليلة وليلة»... هذه كلها من فضائل هذا الكنز المرصود لنا، ولكلِ أحد.

أما عندى، عند هذا الطفل الذى أصبح رجلاً بالضبط عندما احتضنت روحه ألفَ ليلة وليلة وتيقظ جسمه على شبقها، وأخذها إلى دخيلة وجدانه لكى لا تبارحه حتى آخر لحظة، فهو يعيشها مازال - كما عاشها - ليس فقط باعتبارها كتابَ عجائب، وكتاباً عجيبا فى آن - وهو صحيح - بل باعتبارها أولاً وأساساً حياةً مليئة، غنية، وكُلّيّة.

عند هذا الطفل الذى كنت - ولعلنى مازلته - فان البعد الحُلمىّ الفانتازىّ والشعرىّ أساساً، هو

ألف ليلة وليلة، وليس على الإطلاق باعتبارها شيئا قد دالَ وانقضى، ولا باعتيارها كتابَ تُجّار ولصوص ومكايد النساء وحِيل السَحَرة وغرائب أفعالِ الحيوان والجان.

ولكن هناك في «ألف ليلة وليلة» ـ كيف يمكن أن نغفل أو ننكر؟ ـ بعداً آخر، هو بُعد القَهْر، والفقْر المدقع، والطغيان والعسف.. بعْد الرعب والحيف والجور الذى لا يطاق.

لذلك، ربما، كانت النصوص التى استلهمتُ فيها «ألف ليلة وليلة»، وقطّرتُها، وكثفتها ـ بقدر ما كان فى الإمكان ـ فى «ترابها زعفران» التى قد يصح على سبيل الشطْح أن أسميها ألف ليلة وليلة اسكندرانية، وفى «حجارة بوبيللو» وغيرها، نصوصاً تستند أيضا إلى هذا البعد من البشاعة والفزع، مأخوذاً فى سياق واقعىّ أرْضِىّ، سياق الاسكندرية أو الطرانة، فى الثلاثينات.

لقد وجَدتُ هنا تكاملاً لا تناقضا، واندماجا لا انفصالاً، واتساقاً لا تنافرا. أليس الظلام وجهاً آخر للنور؟

ان طقوس «ألف ليلة وليلة» هى أيضا طقوس اللقانة، والعبور من عمْر إلى عمْر، ومن مرحلةٍ إلى أخرى، من البراءة إلى المعرفة، من البكَارة الغمْر إلى الحنكة والمرارة والنشوة معاً، ولهذا السبب فيما أتصور، ليس هناك فى «ألف ليلة وليلة» بطلٌ واحد ولا «شخصيات» من طراز شخصيات الروايات التقليدية التى عرفناها فيما بعد.

ومن ثَمّ فإننا «نحن» ـ و «أنا» ـ هم أبطالُها وشخصياتها، نحن، وأنا، نتوحّد كما نتوحد فى الأساطير الباقية، بحَسَن البصرى، والسندباد، والبنات البجعات، والجنّ والحوريات، وطيور الرُخّ التى تملأ أجنحتها آفاق السماء.

حَوْل ميخائيل ودون كيشوت: تَساوُق ؟

فى «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» وهما وجهان لأيقونةٍ ثلاثيّة أو رباعية، ربما، فى سبيلها - بعد - للاكتمال، نداءٌ موضوع لإمرأةٍ فينيقةٍ متعددةِ الأقنعة «مازلت أناديك رامة.. أنيما.. ماندالا.. امرأتى.. ميناتى.. مغارتى.. كيمى.. منامى.. يا منت الرؤوم يا مؤوت زوجة آمون.. يامعت مرآتى.. كرامتى.. مريم المملوءة بالنعمة.. ديمتير المدفونة يمطر فمها المبلول بالمنّ والرحمة.. رحِمها المتهوم إلى المنِىّ والمحكوم عليه بمدار الموت ومباهج الاحتدام.. يا أمّ الصقر.. أمّ الصبر.. أمّ الياسمينة الذهبية المهتزة على المياه.. رامة..» وهو نداءٌ له صدى قُبيل نهاية «الزمن الآخر» : «ماريا، ماريا، يا رؤوم، يا من سقَيت لبنَ الأمجاد جميعا، مرارة انهمار حبك المدرار مرِيئةً وسائغة السلسال، هى المنّ والسلوى أنتِ امرأة المرآتين، الساطعة والسوداء، كلتيهما.».

فهل هما «مرِآتان» لأن هذه المرأة ليست مؤلّهة، على رغم ألوهيتها المطلقة، بل هى أرضيّة، أيضاً وأساسا، أرضيَة صراع.

أما هذا النداء - المتصل - الذى لا يُعرَف قط إن كانت له ثمّ إجابة - فهو وجيعة وتحقق فى آن، مِن هذا الذى يقول لها: «هل تعرفين يا حبيبتى أن الملاك ميخائيل هو شفيعى، وسمِيّى، وملاكى الحارس؟... قال لها: كنت فى صغرى يصنعون لى الفطير فى عيدى، عيد الملاك ميخائيل، كبير الملائكة،» وقائد جنود السماء، بسيفه ذى الحدين. وعندما آكل الفطير المنقوش بالكلمات القبطية القديمة، اللامعَ الوجه بالزيت، أراه، ملاكى وحارسى وشقيقى، بدرعه الفضيّة، ورمحه الطويل، يهجم، ويقتل كل الأكاذيب وكل الشياطين المتزاحمة فى الظلام».

أما أنّ «الفارس ذا المحيا الحزين» يتخايل وراء الدرع الفضية لهذا التجلى - التماهى، بعد القربان، فإن رامة هى التى أدركته - عبْر إدراك ميخائيل الذى بصوته وحده يُقال كل شىء، ويقول هو إنه لاشئ يُقال، أو يمكن أن يقال:

«كانت قد قالت له: يا روحى على دون كيشوت. أحبه. أحب كل شئ فيه. الشيخ الذى لا يريد أن يُسقِط رمحاً تركه فى يده عصرٌ غابر.

تجمع صورَه وتماثيله الخشبية والحديدية والشارات المعدنية البيضاء المنقوشة عليها ملامحه الحادة. وتجمع أيضا تجسداته، وأحلامَه المهدورة. سأل نفسه قلقا: هل أحارب أنا أيضا طواحين الهواء؟ نعم، العدل مستحيل، الحب مستحيل. فهل يمكن أن أقبل؟ هل يمكن أن أسلم؟».

ثم يعود الفارسُ فى تضاعيف تذكرٍ استحضارٍ دائمٍ وماثل، إلى ميخائيل:

«كانت قد قالت له: لا يفتننى أكثر من دون كيشوته، يا حبيبى عليه.. يتعثر، ويتلعثم: ويفشل، وأحبه. يخرج بكل جد، وكل سذاجة، لمقاتلة لاشئ.. لا يعرف طول الوقت أنه راحت عليه، وأيامه ولت. هل تعرف أننى من اتباع عقيدة دون كيشوته، وطقوسه الأبدية؟».

فى «الزمن الآخر» يقول ميخائيل مرة: رمح دون كيشوت المثلوم، فى يد دون جوان واحدىٌ العشق.» ويقول، مرة: «دون كيشوت مازال» .

على الرغم من الأقنعة ـ التجليات المتعددة فى «رامة والتنين» ـ «الزمن الآخر»، فهناك، على الأقل، شريان دونِ كيشوتىٌ يضرب فى صلب الرواية، ويعمل فى الشخصية، الفارس القديم المتجدد أبدا يفيض دائما بعرام بحرِه الزاخر المتلاطم، وما من شكٍ فى أن ميخائيل والعمل الذى يحيا فيه، قد التاثا بقطرات على الأقل من خير دون كيشوت وموجِ جماحه. وعندما يقول ميخائيل : «قيل لى أيضا أن مياه النيل لا تفيض أبدا إلا عندما ينزل الملاك ميخائيل، فى ليلة عيده، على أرض مصر، ويبكى» ، فإن ذلك قد يصدق أيضا فى أنه لولا أن نزلِ دون كيشوت على أرضنا، فلعل مياه رامة وميخائيل كانت ـ على الأقل ـ تغدو أقل جيَشانا، وأحوجَ إلى كثافةٍ ما.

ربما كان هذا أحد الأسباب التى تُلجئنى إلى تأويل ميخائيل بدون كيشوت. (وسأقفز، بسرعة، هنا، على تلك الهوة التى تتربص بأى كاتب يتجاسر على تأويل عمله. أليست هناك مُسلَّمةً ما بأن على الكاتب أن يصمت بمجرد أن يضع القلم؟ فهل يكون من أعذارى أننى لم أضع القلم تماما، وأن

هذه التأملات قد تكون أيضا من تخطيطات مُسوّدة لنصٍ مازال مفتوحا ـ فى ظنى على الأقل؟)

إدراك ميخائيل لنفسه، فى لحظة تجليه لنفسه مِن وَراء دون كيشوت، إدراكٌ ملتبس بالسؤال ومضروب بالتفارق فى آن، قبولٌ وإنكار معا، تكريسٌ فى مستوى أول وتجديفٌ ملتاع ملتبسان أحدهما بالآخر: «هل أحارب أنا أيضا طواحين الهواء؟ نعم، العدل مستحيل، الحب مستحيل. فهل يمكن أن أقبل؟ هل يمكن أن أسلم ؟

أما ادراك رامة لميخائيل، عبّر دون كيشوت (وهو إدراك يقدّمة لنا، طول الوقت، ميخائيل) فهو شديد الوضوح، قاسٍ وحانٍ معا، عارف بما يكاد يشفى على المعرفة الغنوصية (لأنها معرفة العشق) وأرضىٌ بما يكاد يشفى على السخرية، وهو إدراك أكثر تعقيدا لأنه أكبر مقدرة على التنبؤ، ولكن إذا كان هذا الادراك يملك الاجابة ـ كما يلوح ـ فإنه موضوعٌ دائما أمام سؤال لا إجابة عليه. لأننا لا نعرف رامة أبدا ـ ولو لحظة واحدة ـ إلا من خلال ميخائيل، وكأن السؤال، دائما، هو الاجابة الوحيدة الممكنة.

اذا كان هذا صحيحا، فانه لن يكون أمراً يتعلق بتقنية ما، فقط. ذلك أن وعى ميخائيل لنفسه يبدو، دائما، مشروطا بالسؤال. أما وعيه برامة، على ما فيه من أسئلة لا نهاية لها، فهو موضوع، مقرر، ونهائى، وواحد عبر تجليات لا يكاد ينتهى تعددها. وهو وعى لا صلة له بالامتلاك، لأنه يعرف أنه مهما لجّ به الوجد ومهما شطت المجاهدة فانه غير قادر على امتلاك إلهه، ورامة تؤكد له ذلك عندما تقول له: «نحن لسنا قديسين، كلانا». واذا كان هو يدرك مدى عوزه للقداسة، ويمضّه إدراكه، فإن سياق القداسة كله، عنده، ليس وارداً فى وعيه بهذه المرأة المُثْبتَة دائما فى كل لحظة كمرأة المنفيّة دائما فى كل لحظة كمرأة، معا.

وعندما يقول دون كيشوت، السلف العظيم:

«اسمها دولسينيا، ... جمالها يفوق كل ما للبشر إذ فيها تتحقق كل خصائص الجمال المستحيلة..» فى الوقت الذى يعرف فيه تماماً أنها أرضية تماماً، ألا يصح، على نحو ما، أن رامة ـ على الأقل فى وعى ميخائيل ـ تنتمى أيضا إلى هذه المرأة التى تفوق كل ما للبشر، بينما هى خشنة كالأرض، دمها ولحمها من دم الأرض ولحمها؟

إذا كان ميخائيل منشقاًعلى ذاته، طول الوقت، وهو يقول:

«هى على العكس منك، تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية، أما أنت فتنشد وحدانيةً مفقودة مفتتة مقسمة، فلا وجود لدون كيشوت إلا بسانشو بانزا. فهل شطعت كثيرا جدا عندما ذكرتنى واحديّةٌ التقديس التلبيس هذه بالحسين بن منصور: «حجودى فيك تقديس،وعقلى فيك تهويس. فمن آدم إلاك، ومن فى البعد إبليس؟». ليست ميتافيزيقا الحلاج هنا هى المناط، بل التباس مطلقِ النقائض فى نورٍ ساطع الحلكة.

كل أميرة فى «دون كيشوت» وعند دون كيشوت هى مُطْلَقة وكاملة وتفوق كل ما للبشر، مارسيلا ولوسيندا وزورايدا وكلارا، وكأنما تجمعهن كلهن دولسنيا. وكلهن إلهيّة، اذا لم تكن، فى نهاية الأمر، إلاهة. لكن دوليسينيا وحدها، لأنها الجامعة، هلى الملتبسة ولا أقول المزدوجة.

إشكالية تأليه المرأة هنا تتأتى، ربما عن اختلافٍ معين فى المرجع، وعن وجهٍ من أوجه تساوقٍ معين فى الاستجابة لهذا المرجع – بغض النظر تماما عن الموقع المحتمل لمثل هذه الإشكالية فى سياق التأريخ الأدبى لجنسٍ أدبى ما.

فاذا كان المرجع الذى تقوم «دون كيشوت» عليه، وتنجح نجاحها المعروف فى دحضه ـ لا فى نفيه ـ هو جسم حكايات الفروسية والبطولة القروسطيه بما يعمره من مردة وسحرة وشياطين وما يلهمه من حبٍ تقديسىً للمرأة، وولاءٍ قاطع لخيرٍ ما ساطع ومبين وانخراط حاسم ضد شرٍّ ما لايقل سطوعا وإبانة، لا تتبدى كلها إلا فى لغة طقسية مكرسة تشفى على وتتقاطع أحيانا مع الرُقَى والتعازيم، فلعل المرجع الذى تقوم ثنائية رامة وميخائيل عليه ولعلها تنجح فى ابتعاثه وإعادة تصييغه هو جسم أساطير الخصب والشبق بما تغص به من تَشَكُّلات متداخلة ومتحورّة لسطوةٍ أنثوية قاهرة ومنصاعة معا، متطلبّة ومعطاء بما لايكاد يحدّ ـ بشرط التعريف ـ فى الجانبين معا، مقدّسة وملوثّة فى آنٍ وبلا انفصال.

ومن غير أية جرأة على مقارنة من أى نوع، أميل إلى اليقين بأن «دون كيشوت» لم تنف الجسمَ الأسطورى الذى قامت به، وعليه، بل تمثلته وعندما دحضته نهائيا فلأنها فى الوقت نفسه قد تبنّته نهائيا. وفى ثنائيةِ رامة وميخائيل فقد استحال كل جسمَ أساطير الخصب والجنس ليصبح كأنما

هو من جسم رامة نفسها، وارتطم ميخائيل بهذا الجسم معاصراً له وغاص فيه الآن وعاش فيه، بتجلياته الكثيرة، كما يعيش واقعةَ وجوده من غير إحالةٍ أيةِ إحالةٍ إلى زمنٍ ما. أو هذا على الأقل ما يقوله (وما يقوله لى) تقريبا بالنص.

بل هو يعيش جسم الاسطورة هذا، ملتحماً بجسم حبيبته «الأسطورى»، باعتباره، بنصه: «واقعةً حسية يومية صريحة مباشرة ليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا إيحاءات أخرى...».

فليس ميخائيل (فِى زعم نِفسه عن نفسه الذى يمكن أن نوافق عليه فى النهاية) كائنا محلّقا خياليا، مصنوعا من شطحات وسبحات، فقط، هو أيضا أرضىٌ، ورجلاه مغروزتان فى طين الواقع وطين الجسد، هو حريص أكثر مما ينبغى أحيانا أنْ يضغط على «لارومانتيكيّته»، فإذا وفرت حبيبته عليه عناء السخرية من رومانتيكيّته لم يوفر هو هذا العناء على نفسه كلما استطاع إلى ذلك سبيلا. أقريب هو من سلفه الذى وُصِف بأنه ينتمى إلى هذا العالم، وأن عليه أن ينتصر بقوة سلاحه وبقوة حبه، فى هذا العالم، لا فى عالَم آخر، ولكنه فى كل مرة ينهزم ـ على هذه الأرض ـ ويبلو محن هذه الأرض كما يبلو حسه بهذه الهزيمة. واضحٌ أننى لا أريد أن أقترب هنا من تحليلٍ نفسىٍّ ما بل أسعى إلى مقاربة طبيعة التجربة، ومن ثَمّ فان «جنون» دون كيشوت (هذا «الجنون» الذى لا ينفصل عن حكمةٍ وحصافةٍ نادرة) لايقْبَل أن يكون خَلَلا فى توازنٍ نفسىٍّ ما، بل هو أساسا عنصر التصحيح فى مقابل حمق العالم وشره.

أظن أنه من المسلّم به أن أوهام «دون كيشوت» ليست رؤى هلاسية من نتاجات عقل مريض. هى ليست بالتالى مجرد حيلة فنية مستخدمة ببراعة: طواحين الهواء هى مردة حقاً وصدقاً، وقطعان الغنم جيوشٌ مجيّشة، والخانات الرثة قلاع حصينة، وطاسة الحلاّق هى خوذة مامبرينو المنيعة، وفرع الشجرة رمحٌ قادر نفّاذ، وعندما يقول دون كيشوت: «... يمكن القول بأن الفروسية، كالحب، تضع كل الأشياء، على مستوى واحد» يعيد ميخائيل نفس الخبرة، على مستوى ما، عندما يقول أن أية لحظة من لحظات الحياة لا فارق فيها بين الأوهام، والذكريات، والوقائع. الثلاثة، مجتمعة، لا تنفصل فيها الأوهام عن الذكريات عن الواقع، كلها موضوعة على مستوى واحد من الوجود، مستوى واحد من الفاعلية، مستوى واحد من الحضور الدائم.

هنا ينتفي الفارق بين الحلم والذكرى والواقعة، بين الأسطورة التراثية ، والأسطورة المُعاشة، ينتفي لأنه لم يكن قائماً قط،، لأن الوجود «في نسق صوتيّ موسيقيّ» لايقّبل مواضعةً هذا التفارق بين مقومات أقنوميّة غير متفارقة أصلا.

وفي ظني أن ميخائيل عندما يقول: «.. الحياة - في النهاية - لا تُصنع بل توجد» فهو لا يُقرر قضية فقط بل يبوح، أساسا، بإيمان. إيمان فنيّ أولا.

إذا كانت عرامة التدفق الطُوفانيّ الزاخر هي وسيلة سِرفانتيس لإقامة هذا الوجود- لا لصنعه- فلعل الوسيلة التي قامت في ثنائية رامة وميخائيل هي الجملة، والكلمة، والحرف.

ولعل هذه الوسيلة هي التي تجعل في ثنائية ميخائيل ورامة كسراً لمواضعات الرواية التقليدية العربية وخلافاً أساسيا عن الروايات «الطليعية» العربية، كما تجعلها غريبة عما صنعه مجمل التراث الروائي الغربي، بما فيه التراث الحداثي، ولعله من المشروع هنا أن يقال إن تجاوز الجنس الأدبي ليس مفارقة كاملة على أي حال وإنه كان لابد أن يوجد التراث الأدبي لكي يستوعب، ويدحض، ويتجاوز.

أتصور مع ذلك أن عملي، مهما كان فيه من اعتصار لتراث الجنس الروائي- الغربيّ أساساً في ظني- منتمٍ، من حيث التقنية، بوشائج حيوية إلى الثقافة العربية، وإلى التراث العربي، حيث للجملة، للكلمة، للحرف، سيادة تكاد تكون مطلقة، وأظن أن التراث هنا- كذلك- واقعة حسية صريحة مباشرة ومعاشة. هل يسمح لي بأن أورد نصا هنا، مهما كان مقتطعا ومنتزعا فلعل له وجوداً وحياة، لا أقول لأنه يلخص بل ربما لأنه يقطرّ طبيعة التجربة الفنية والإنسانية معا في ثنائية ميخائيل ورامة:

«قال: أريد أن أبتسم من هذا كله. ولا أستطيع - تماما - أن أبتسم منه.

وعلى الرغم من دَغْلة الغضب المتوغّلة في مغاوري وعلى الرغم من غابة الغيلان المراوِغة فان غنّة غوايتك لا تغادرني مُغمغمةً بأغنيات غامضة المغزى، غوائل الغلّة قد غدت أضغاث لغو غابر، وغاشية غَبَش الغمْر قد غابت في غضون غَرارةٍ لها نغمات المُلاغاة، بَغْي طُغْمة مغانيك يُغلّلني، غرامي فيك غُلواء وطغيان غريم ليس غريباً ولا يغيب عني بل مُوغِل في أغواري. أصغو

إلى غُنْجِ أغاريدك الغَزِلة وإلى دغدغة الغَيدَ فِي غلالتك، أفغَم ثغرَك الرغْد، وفي مُناغاتك غفران لكل النزغَات والمَغامز، بزَغَ الغراسُ المغرورقُ في غيطاني، غاضت الغَيامات وغار الغيُّ وتغضّن الغضا، في غمْضي غدائرك المغْدوْدنة على غيضتك الغنّاء، غصوناً غضرة سابغة على غضوضة الردْغة الغمقة ألِغُ فيها وأوغل في غسَق الغلْمة، الغدَقُ يغمرني فأغصُ برغرغة الغطاس في الغدير الغضّ الغمرات، وهاندا غائبٌ في المثول، وماثلٌ في الغياب».

وكأنما بسحرِ الحرف يريد ميخائيل أن يُدرك هذه التجربة وأن يقيم بهذا الإدراك، بل الدراك، وجوداً، سبع مراتٍ عددا، كأنما يفارق جسم التجربة - تماما - وهو في كبد حشاها الحيّ، ومراتٍ كثيرةً يناوش الرقْية بالحرف، وينوش جسدها وكأنما لاينال منه شيئا.

أظن أن من الأسلاف الكتابية العربية تمييزاً، لهذا النوع من الكتابة، المقَامة (بما فيها على الأخص من جناس وتضمين، وهكذا)، والمخاطبات والمجاهدات الصوفية (بما فيها من وجد وسعى للتماهي مع الإله وعشقٍ للجسدِ - الحرفِ وهكذا). والغرائبيات الشعبية وحواديتها المتقطعة المتراسلة معا، وكذلك الموسوعات التجميعية، وغيرها.

على أنني في النهاية لا أريد أن أمضي على هذا النحو فيما يبدو أنه منهج للمواجهة الظاهرية أو تمرين في الأدب المقارن أشكُّ كثيرا في قيمته على أي حال، وإنما المسعى هو استبصار ما، على ضوء خبرةٍ كتابية شخصية، بآخر الملحميِّين الملتبسين، وأول التراجيديين الملتبسين، وكيف يمكن أن يبدو هذا الاستبصار في ضوءِ ثقافةٍ مغايرة ومتواشجة بعمقٍ حيويٍّ في آن.

يبدو الزمن الآخر في دون كيشوت هو زمن الايمان، زمن المطلق فيما وراء الظاهرة، زمن قوة رموزِ العالم التي هي مردة عملاقة، وشرٌ قابل للمحق، وحسن يفوق كل ما للبشر، وهو زمن متراوح، كتابيا، يُعطى لنا من خلال «جنون» دون كيشوت، معدَّلاً أو متقابلاً مع واقعية سانكو بانزا، وارتطامات الكوميديا الوقائعية المشفية على «الفارس» الهزلي الصراح، مرة، ويعطى لنا مرةً أخرى من خلال حكايات الحب الكامل الصفاء، الكامل الأخروية، في قصص كارديني ولوسيندا، وكريزوستوم ومارسيلا، والكابتن الأسمر وزورايدا وهكذا، حيث، يتبنىٌّ الزمنُ الآخر، هنا، ويتمثّل، دون شرط، دون تحفظ، دون تعديل، لأنه زمن ماثل، ودائم، ولايلحقه مضيٌّ ولا قُدوم، والحب -

الذى يضع كل شئ على نفس المستوى ـ ماسةٌ نارُها غير قابلة للكسر ولا للعتمة، موضوعةٌ فى الأُخروية الكاملة.

ليس الزمن الآخر مقولةً فلسفية أو ظاهرة سيكلوجية، أظنه، ببساطة، قيمة كتابة، يعنى قيمةَ وجودٍ يسعى إلى نفى العَرَضية والعبور والآنيّة المتقلبة بينما هو يحتويها، ويدحضها بينما لاسبيل إلى معرفته إلا بها.

وما تزال تتكرر من ميخائيل: «لم يحدث شئ من هذا كله» ثم «هذا كله قد حدث بالفعل».

الساحرِ الشرير الذى يمسخ قلاعَ دون كيشوت ومَرَدَتَه وجيوشه يُلازِم ميخائيل أيضا على نحوٍ ما، ومايزال يحيل الأشياء إلى «واقع رث بال» إلى حكاية مكرورة بالية. ومازال يُلح عليه: «كل شئ قد قيل».. «ما من شئ يمكن أن يقال، بعد». ولكنه يُقال، بعد ذلك ومع ذلك، ويمكن احتمالُ عجز العَىّ والحصر والاستحالة.

مقدرةُ دون كيشوت هى مقدرة احتمال العَجْز، وهى مقدرةٌ أشق بكثير من مقدرة الإيمان (مع ما لهذه الجملة من تأويلات وما تثيره من قضايا). من ناحية أخرى. هل تقول لنا «دون كيشوت» أنها أكبر من المقدرة على الفعل، وعلى إنفاذ الارادة.؟

وهل ميخائيل دون كيشوتىّ حقا عندما يعدد رُقية القَهْر والشرّ الشامل:

«قال ميخائيل لنفسه: تل الزعتر وأبو زعبل، ساحات الكوليزيوم ومقبرة كاركالا وأقباء محاكم التفتيش وخوذات الفايكنج والكلاب المدرّبة على نهش السود فى زيمبابوى وسطوة صكوك الغفران وبيانات المكاتب السياسية واللجان المركزية، سبارتاكوس، ويسوع، وحسين بن المنصور، مصلوبين مع اللصوص والثوار والآبقين، زنازين الباستيل وسيوف الصليبيين وسلاسل الصلاحيين، بغايا سايجون وضحايا أيلول الأسود وحزيران الأسود، وكل الشهور السود..» إلى آخره إلى آخره حتى ينتهى.. «والتنين واحد غير مقتول ورمح الملاك ميخائيل مثلوم ولكنه مازال مشرعا بين النجوم»، أتَجَلٍّ من جديد لرمح الفارس ذى المحيّا الحزين؟.

وهل فى رامة أيضا شريان دون كيشوتىّ:

«وبدأ يحكى لها حكاية أطفال، مستمتعا بحكايته، متعثرا بها، وساخراً منها».

يحكى أن أميرة صغيرة خرجت إلى الغابة، تبحث عن شئ لا تعرفه، ولكنها تعرف أنه هناك. وقطعت الأميرة بلاد الله، بلادٌ تشيلها وبلادٌ تحطّها، والتقت فى بحثها بالأشجار، والسحاب، والغيلان، والأطفال.»،.

وبعد ذلك:

«وعندما يقول لها إن الأميرة وجدت الفارس الذى تبحث عنه لم يكن يصدّق الحكاية الرثة البالية».

وسوف نجد أنها ستصارع مسوخاً كثيرة، وسوف تنتصر لقضايا، وتحارب شرورا، وعلى الرغم مما يبدو من أنها قادرة على الانتصار، سوف يندّ عنها أنين الهزيمة. هل هذا الشريان الدون كيشوتىّ هو الذى يقرّبها حقا، ويبعدها حقا، من غيبية التأليه، ويجعل من هذا الحب كله شيئا ممكنا؟.

من عقائد ميخائيل أن الحب الكامل هو المعرفة الكاملة، وأنهما، كلاهما، مستحيل وواقع، ضرورىّ وعبثىّ، مجيدٌ ورثّ، فى آن. «المعرفة هى الحق، وحدها، هى الحب».

وعندما يقول دون كيشوت: «عليك أن تعرف كل شئ فى المهنة التى أعمل بها.» مرة، وعندما يحكى له سانكو بانزا حكاية عن عدد المعيز التى يعبر بها النهر فى قارب (هل دلالة العبور من شط إلى شط آخر قائمة؟) ثم يسأل سيده عن عددها فيقول لا أعرف، فتنقطع الحكاية، كأنما انقطع الوجود، ويتكرر ذلك فى رواية كارديثيو فارس الجبل المشعّث، اذ يؤكد أنه اذا قطع حبل حكايته فانها تنتهى، لا تتوقف بل تنتهى، عندئذ يراودنى هاجس أنّ المعرفة، هنا، ليست مجرد امتلاك، وأن لها وجودا، فى الكتابة، مفارقا وكاملا فى ذاته، وأننا، هنا، لسنا بإزاء إدراك للحب فقط، بل هو ادراك سرّى لفعل الكتابة، وللوجود غير القابل للانقطاع، بالكتابة.

من غير أية رغبة فى المقارنة، مرة أخرى، ولا أى سعى لإقامة تشابه ما، أتصور أن قطاعاً، أو إشعاعاً ما، من الشمس السوداء الساطعة التى تسكن دون كيشوت قد وجدت طريقها أيضا إلى ميخائيل، على اختلاف مسار المجرّات، فى سماءٍ وأرضٍ مازالتا عندى، على كل انصياعهما للحب وللمعرفة وتأبيّهما عليهما، فى آن، موضع سؤالٍ متصل.

كتابتى فى زمن متغيّر

ما الصورة التى تنطبع فى ذهنى عن هذا العصر الذى نعيش فيه؟

أى زمن هذا الذى أكتب فيه؟

يا له من سؤال! هذا العصر وُصِف ويوصف بالكثير من الخصائص ومازالت له صورة شديدة التعدد، كثيرة الجوانب، وبالغة التعقد من حيث كيفية هذه الجوانب، وسرعة إيقاعها، وتعاقب تغيراتها. ما هو هذا العصر؟ حتى لو أخذنا حقبةً زمنية محدودة مثل حقبة مابعد الحربِ العالمية الثانية – فهذه الحرب ضيّقت الباب – سنجد إيقاعاتٍ شديدة التغير وسريعة الخطو بشكل مذهل فما بالك الآن وقد انهارت نظم كان الكثيرون يظنونها شامخة باقية، وسقطت امبراطوريات، ونشبت حروبٌ وصراعات ماكان متصوراً لها أن تسقط أو أن تندلع. نحن الآن على وشك الدخول فى القرن الحادى والعشرين ومازال هذا التغيّر يمضى، بل يندفع فى طريقٍ لعلها ليست منظورة تماما بعد.

هل هو عصر القنبلة الذرية، أم هو عصر التلوّث، أم هو عصر مابعد الامبراطوريات الصناعية الضخمة، أم عصر الإعلام والسطوة الإعلامية الكاسحة؟ هل هو عصر تقهقر الإرادات الشعبية فى العالم الثالث أم هو عصر سيطرة الاحتكارات العالمية عبّر القومية، أو التى تتجاوز القومية؟ هل هو عصر «النظام العالمى الجديد» كما يقال؟ أو عصر أحادية السيطرة الأمريكية؟ وفى الثقافة هل هو عصر الإحياء لثقافات شعوبنا فى العالم الثالث أو هو عصر الإنجراف فى تيار سيطرة المتروبول الغربى، سواء كان هذا من لندن أو من نيويورك، من باريس أو من موسكو؟ هل هو عصر انحسار القيم التى ظلت راسخة لحقب عديدة، أو هو عصر ازدياد حدة الغيبيّات وظلاميّة التعصبّات التى تزداد ضراوةً يوما بعد يوم فى الشرق أو فى الغرب سواء، أم هو عصر الدفاع المستميت عن حقوق الإنسان فى الوقت نفسه؟

هل هو عصر سقوط الأشكال التقليدية فى فنون استقرت على هذه الأشكال فترات طويلة،

كالشعر والرواية والقصة القصيرة، أم هو عصر تجاوز هذه الأشكال وتداخلها واستحداث الجديد منها الذى يمكن أن أسميه «كتابةً عبْر نوعية»؟ أم هو، فى الوقت نفسه، عصر إحياء الشكل التقليدى لهذه الفنون فى وسائط جديدة، كالتليفزيون والسينما والصحافة التى تزداد تقنيتها إتقانا يوماً بعد يوم، ويزداد رواجها يوماً بعد يوم مما يؤدى إلى رواج وذيوع أشكال معينة فى الفن هى أقرب إلى التسطح والكفاءة المظهرية مع ارتفاع الحرْفية فيها إلى حدٍ يكاد ينسيك أن المسألة ليست فى النهاية مسألة إتقان الصنعة، بل هى مسألة التعمق فى الموضوع الذى هو بالطبع، كما يجرى القول البديهىّ الذى كاد يصبح مبتذلاً، لا ينفصل عن شكله.

ذلك سؤال يستدعى عندى ما لا نهاية له من الأسئلة. ليست عندى صورة نهائية قاطعة واضحة. ليست عندى إجابة، بل عندى أسئلة لا عجة وبإلحاحٍ طول الوقت، وهى أسئلة مفتوحة بحيث تحتمل تلك الإجابة ونقيضها، فى الوقت نفسه.

كان هذا السؤال دائماً، ومازال. ولكن لنقُل: إن فترة الأربعينيات – فترة الشباب المبكر– كانت فترة الآمال المتوهجة، والوعود التى يخيل للمرء أنها فى المتناول، والآفاق التى لا حدود لها، وإمكانات الاقتحام والاختراق، وما يجرى هذا المجرى، عقِب انتهاء الحرب، واحتدام النضال الوطنى من أجل الاستقلال، وطرد الاحتلال، أو تأكيد الاستقلال الوطنىّ، وبالتالى تأكيد الهوية الوطنية والقومية.. فى هذه الفترة، فترة الإمكانات البِكرْ غير المفضوضة.. لم تكن الصورة بهذا التعقد، وهذا التعدد، وهذا الالتباس الذى حدث بعد خمسة عقود من التجارب العظيمة، والتجارب العقيمة، التجارب التى أُنجزت والتجارب التى أُحبطت، على المستوى الوطنى والقومى، وعلى المستوى العالمى فى الوقت نفسه.

كان هناك الحلم الذى يدخل فى نسيج الأشياء، وكانت هناك الإرادة التى تقف وراء كل هذه الأشياء وتحركها. فهل أُجهض الحلم أو اغتيل، وهل غُيِّبت الإرادة أو حوصرت؟

لا يمكن للحلم أن يموت، ولا يمكن للإرادة أن تُحبَط نهائيا.. لكن المهمة أصبحت أشقّ. إن نضج الوعى، ونضج الظروف الموضوعية فى الوقت نفسه يلقى على الحلم أعباءً لم يكن فى أيام غضوضته ويفاعته يدرك ثقلها، ويتطلب من الإرادة صلابةً وإصراراً وعناداً لم يكن متوقَّعا منذ خمسة عقود، سواء كان ذلك على المستوى الذاتىّ أو على المستوى الموضوعىّ، إننى لا أُرجح هذا

التغير لمجرد تغيّرٍ فى الوعْى به، بل أيضاً لتغيُّرٍ فى الظروف الموضوعية التى تُملى هذا التغيّر الداخلى، بمعنى أن الظروف الموضوعية أيضاً، على كل المستويات: المستوى السياسى والمستوى الاقتصادى والمستوى الثقافى والمستوى الحضارى، بسرعة إيقاعها المتلاحق، وتعاقب تغيّراتها، مرحلةً بعد مرحلة، أصبحت تفتقد إلى نوعٍ من البراءة، أو من السذاجة – اذا صح إطلاق عبارات مثل هذه على ظروفٍ موضوعية خارجيّة (سياسية وإقتصادية وثقافية)– وأصبحت الآن بذاتها أشقّ وأعقد وأكثر تعدّداً، مما يقتضى أن يكون الحلْم والإرادة، على نفسِ هذا المستوى من التعقد والتعدّد فى الجوانب.

لست أزعم أن الإنسانية مصيرها إلى الزوال، كما كان المتصوَّر فى فترة ثنائية القطبيّة النوويّة والتهدد بالفناء الجماعى، لكنى أزعم أنها تواجه اختباراتٍ أو مِحناً شديدة الصعوبة من كل النواحى.

ان براءة الحُلم أو سذاجته قد انقضت، نوعياً، وليس ذاتيًا فقط، مازال الحلم اليوم ممكنا لكنه لا بدّ أن يكون فى الوقت نفسه، شديد الحكمة، وغنىّ الجوانب.

يبقى السؤال الأبدىّ وشديد الصعوبة، فلم يعد من الممكن القول، ببساطة، إن مهمة الكاتب هى تغيير العالم، والسعى نحو تحقيق العدالة الاجتماعية.. وما يجرى فى ذلك السياق، وان كان ذلك كله صحيحا. ولكن ذلك نوع من العبارات المبسّطة، أو من التجريدات التى أصبحت أقرب إلى السذاجة منها إلى الإجابة عن مثل هذا السؤال.

أتصور أن السؤال سيظل قائما باستمرار. أتصور أن مهمة الكاتب ستظل مطلوبة ومرغوبة وضرورية ومحتومة باستمرار، مهما كان الرأى فى تأثيرها، فى المدى القريب أو فى المدى البعيد، على التغيرات الاجتماعية وعلى الأفراد بذواتهم وشخوصهم ومعاناتهم الفردية التى هى فى مجموعها، فى النهاية، تُكوّن النسيج الاجتماعى كله. أتصور أن هذا قائم، وأن الضرورة قائمة، لكننى، فى الوقت نفسه، يزداد يقينى بمقولة، أو بزعم، أو بدعوى أن الفن الحق هو ليس فى الإجابة، ولا فى تقرير القضايا العقلية، بل فى كيفية وضع السؤال ومتابعة تقصىّ هذا السؤال.. أياً كان السؤال.. سواء كان السؤال ينصبّ على مساءلة الكون والمصير والميتافيزيقىّ أو القدَر الإنسانى والوضع الإنسانى بشكل عام، (دون السقوط فى التجريدات الفلسفية أو التقريرات العقلانية البحتة–

لأن هذا ليس ميدان الفن) أو كانت المُساءَلَة تنصبّ على الظروف الاجتماعية وعلى افتقاد العدالة والكرامة الانسانية وعلى توكيدها باستمرار دون إغفال ما يتحيف منها، ودون إغماض العين عن وجود الشرّ، (ميتافيزيقيا، خلقيا، واجتماعيا أيضاً - أساسا) أو كان السؤال منصبا على المعاناة الحميمة للانسان.. مكابدته وتجربته فى الخبرات الحياتية التى تمخض حياته منذ وعيه بنفسه وبعالمه حتى انقضاء هذا الوعى..(تجربة الحب، تجربة المرأة، تجربة الصداقة، تجربة الموت، أو معاناة الأقرباء أو الأحباء القريبين إلى النفس) أو ما يجرى هذا المجرى من الخبرات التى تكوّن لُحمة الحياة وسداها. هذه الجوانب الثلاثة كلها لا أستطيع أن أقول إن الشعر، أو الرواية الحداثية، أو القصة القصيرة الحداثية، أو غيرها من الفنون الحية التى تفترع لنفسها خبراتٍ بكْرا ومعاصرة وملاصقة للواقع- اننى أتكلم عن الواقع ولا أتكلم عن تهويمات تجريدية- لا أتصور هذه الفنون وغيرها منّ الفنون تملك الاجابة أو تستطيع، كما لعله كان يحدث فى الماضى، أن تقرّر الاجابة.. بل أتصور أن هذا السعْى المستمر نحو إجادة السؤال، جمالياً وفنيا، هو فى ذاته سعىٌ مستمر نحو الاقتراب مِن إجابات تزداد صحةً يوما بعد يومٍ، لأن «الصحة» ليست نهائية ولأن الحقيقة ليست دُرّة نهائية محكمة موجودة فى داخل محارةٍ تَفضّ فاذا باللؤلؤة تتألق.. بل الحقيقة هى كيان يتخلّق ويتجدد ويتغير، ويكتسب أبعادا أخرى- ما دمنا نتكلم فى نطاق الفن، وحتى فى نطاق الفكر والثقافة- طالما كان السؤال مستمراً، والركون إلى المقرّر غير وارد.. إذ أن الراحة إلى المقرّر، أو المكرّس، أو المسلّم به، والاستنامة إليه، هو الزيف بعينه.

ليست هذه التأملات مما يجرى مجرى التفكير الفلسفى الذى يُطلب منه تحديد المعنى تحديداً صارم الدقة. هذه التأملات تنصبّ على العمل الفنى، إن المعرفة الفنية غير المعرفة فى الفكر، وإن كانت تمتّ اليها بصلة وثيقة، ولكن الوسيلة ««الأداة» وبالتالى «المحتوى» مختلف.

إن المعرفة فى الميدان الفنى لا تأتى إلا عن طريق الخبرة الفنية نفسها.

ماذا أعنى بذلك؟ أعنى به ما أفعل عندما أكتب رواية، أو قصة تجرى ذلك المجرى الذى اتخذتُه (اكتشفت أننى اتخذته) لفترة طويلة، المجرى الذى يقع على الحدود بين الأشكال.. ما أكتبه لا أتصور أنه رواية خالصة أو تقليدية، أو قصة خالصة أو تقليدية، أو شعراً خالصاً أو تقليديا، وانما هو الكتابة التى أوثر أن أسميها أخيرا «الكتابة عبْر النوعية»، الكتابة التى يمكن أن تشتمل على أنواع

الفنون القولية جميعا، وتتجاوزها في الوقت الذى تحتويها فيه. المعنى لن أجده الا من خلال الخبرة الفنية. ولهذا بالضبط، يأتى طلبى ونشدانى للقارئ أن يكون فعالاً ومشاركا وديناميًا وخلاقا.

لهذا بالضبط لا أستطيع، ولا ينبغي أن ألقى لقارئى بنتاج مُنْتَهٍ.. نتاج مستدير مغلَق على ذاته قد تمّ تمامه وانتهى بالكامل.. إنما أنا ألقى اليه بدعوةٍ للسياحة معى.. بدعوةٍ للدخول فى ساحة الخلق والمشاركة. هى دعوة إذن ، ليس فيها هذا النوع من الاستعلاء الذى كان مألوفا فى الكتابة التقليدية من ناحية، بحيث أفرض عليه فرضاً ما قد وصلتُ اليه وانتهيتُ منه، ولا ذلك النوع من البوْح العاطفى والبكاء على الأكتاف، فى الأحضان، بين الكاتب والقارئ، بحيث يفضى الكاتب عن ذات نفسه فى لهفةٍ رومانسية تقول عن آلامه وأحلامه، ولا ذلك النوع من التحريض الاجتماعى المباشر، ليس ذلك كله بوارد.

من ثمّ أرجو أن يكون المعنى عندى متعدد الطبقات، متعدد المستويات، لا يمكن اختزالُه فى عبارة تقريرية، ولا يمكن أن أترجمه فى صياغة فكرية، وانما أنا أحوم حوله عندما أتكلم عنه، وآمل أن أكون قد دخلت فيه عندما أكتب فنًا.

لا أظن أننى هنا أدعو إلى شئٍ، انما أنا أدعو القارئ، كمشارك. أضع نفسى ضيفا عليه- اذا صح التعبير- لكى أقول له: تعالَ معى نسأل معا. كَيف نسأل؟ وماذا؟ وعمّ نسأل؟ تعالَ معى فى رحلة البحث هذه التى مهما انتهتْ إلى مراحل فهى لا تنتهى إلى خواتيم.. إلى نهايات.. بل تتفتح دائما كلُّ مرحلةٍ فيها عن طرق جديدة، وعن آفاق غير مسبورة باستمرار.. بلا نهاية.

عندما أنظر إلى كتاباتى الأولى جدا، حتى فى «حيطان عالية» أجد فيها هذه الملامح نفسها فى حقيقة الأمر. أجد أولاً، أنها ليست قصصا قصيرة تقليدية، بل أن فيها شيئا من النَفَس الشعْرى الذى أسفر عن ذاته فى الأعمال الأخيرة، أجد فيها أيضا نفَساً روائيا، فلم يكن الأمر أبداً فى هذه القصص الأولى أمر «قصة قصيرة» تقليدية، «لقطة» أو «شريحة».. بل كان هناك دائما شئٌ من اثنين: إما التلبُّث الطويل عند جانبٍ من جوانب لا يسمح به المصطلح التقليدى للقصة القصيرة، ولا تقليدُ المواضعات المألوفة للقصة القصيرة، من ناحية، وإما خطفٌ للأحداث ودخول فى داخل الشخوص أو الأبطال، أو تحويلُ الأحداث نفسها إلى أبطال، بحيث لا يكون هناك ما يسمى بـ«بطل القصة» أو «الشخصية الرئيسية فى القصة»، وإنما الكتابة نفسها، حتى فى القصص الأولى، هى التى

تمتلك الساحة، مما يوحى بأن هذه المعانى، أو هذه التحليلات التى تزداد وضوحا مع تقدم الخبرة الإبداعية والنقدية فى الوقت نفسه كانت قائمة طول الوقت بشكل ليس جنينيًا تماما، بل بشكلٍ قد اكتسب لنفسه منذ البداية قسماتٍ محددة. ذلك كله مجرد استدعاء وصفىّ، ليس فيه– كما قيل– أدنى «إطراء للذات»، أو نرجسية.

ربما كانت الكتابة من ناحيةٍ ذاتية أو سايكولوجية بحتة ضرورةً لا معدى عنها، وحتمية معينة لا تقوم للحياة قائمة بدونها، كما يقول معظم الكتاب أو كلهم.

أما السؤال، أو القضية فهو ما معنى الكتابة نفسها، ما هى مهمّة الكتابة؟ ما هى وظيفة الكتابة فى هذا العصر؟ سأظن أنها لن تختلف، هذه الوظيفة أو هذه المهمة، أو هذا المعنى. فى أى عصر: بعبارة أخرى: للكتابة قيمة –بلاشك– فلتكن تاريخيّة، ولتكن لا تاريخيّة، فى الوقت نفسه، فلتكن مرتبطةً بواقعها الآنـيّ الزمنىّ، المتعيّن فى المكان وفى الظروف المحددة، الاجتماعية، كما أن لها قيمة تتجاوز ذلك كله، ولا أقول ترتفع، بل أقول تتعدى هذه «التاريخيّة» أو هذه «الزمنيّة».

وفى هذا العصر أو فى غيره، الكتابة دائما مسعى معرفىّ، إلى جانب دورها الاجتماعىّ، وهو مسعى معرفىّ جمالىّ. فى هذه الأيام يغفل الكثيرون الإشارة إلى «جماليّة الكتابة» كما لو كانت سبّة أو معرّة أو تقليلاً من شأن الكتابة، ولكن هذه الجماليّة، الاستطيقية، فى الكتابة فى حقيقة الأمر لا يمكن أنِ تنفصل عن المسعى المعرفىّ، ولا تتحدد قيمة الكتابة كفنّ إلا بوجود هذه الجماليّة، لا تعنى الجماليّة، بأى حال من الأحوال مجرد المقاييس الزخرفيّة، أو مقاييس الزينة والجمال الظاهرى، أو ما اصطلح على تسميته بتصميم الجمال. الجمَال قد يكون شائهاً أيضاً كما قال السرياليون، وبالتالى فان التشويه هو، فى حد ذاته، جمال لو تحققت له الشروط المطلوبة فى العمل الفنى. ما هى هذه الشروط؟ ليس لها مواصفات مسبقة بالطبعِ، ولا مواضعات، ولا قوانين. ولا أزعم أنها جاهزة، أو نازلة من عالم مثالىّ أفلاطونىّ.. بل هى رهن التحقُّق المستمر، رهن الفعل الفنى المتغيّر باستمرار، الذى يتوقف على عوامل حضاريةٍ وثقافيّة، ذاتيّة وموضوعية، لا نهاية لها.

آليّات هذه الجمالية، أو هذا المسعى «المعرفى الجمالى» شديدة التعقيد، شديدة الغموض، لا يمكن الإحاطة بها، فى تصورّى، إحاطـة كاملة جامعةً مانعةً بالرغم من كل المساعى النقدية والتحليلية التى أقدّرها كل التقدير. لكن هذا النوع من الخبرة الفنيّة هو، فى تقديرى، فريدٌ إلى درجة

أننى أتصوّر أن بعض العمل الفلسفى وربما كان كل العمل النقدى الحقيقى هو أيضا خبرة «جماليّة معرفية»، بمعنى أنه عمل فَنى بالذات. ومن هنا يأتى سحر الجاذبية، والحرارة، والحيويّة فى أعمال كتّاب يبدون للوهلة الأولى، كما لو كانوا شديدى الجدية وشديدى الترصُّن.. لكن حرارةَ هذه الخبرة الفنية، بالمعنى الواسع الذى أشرت اليه الآن، تدحض هذا الترصُّن وهذا الثِقل.

لا أريد أن أقلل من شأن الجدّيّة، بل أتصوّر أن الخبرة الفنية أيضاً إلي جانب مافيها من عنصر اللعِب والمرحِ الحقيقىّ، خبرةٌ شديدة الجدية. إنما أرفض هذا النوع من التزّمت أو الترصُّن الذى يأتى عن القصور، فالإنسان فى النهاية، ليس كائناً عقليا فقط. والعقل، بلا شك، هو الهادى والدليل المرشِد والضرورىّ، ولكن الإنسان فيه، أيضاً، هذه الطبقات، أو الأغوار، أو المستويات اللاعقلانية التى لايُمكن معرفتها، مع ذلك، إلا باستخدام العقل، ولا يمكن الإحاطة بها إلا عن طريق البحث العلمى العقلى، أو الفنى.

ميزة الخبرة الفنية وتفرّدها أنها تستطيع أن تجمع هذه التناقضات كلها فى تناسقٍ أسمى.. فى وحدةٍ تشتمل على المتفارِق، وتتعدّاه، بحيث يتحقق لهذه القوى والطاقات المتعددة المستويات، المختلفة الاتجاهات، نوع من السياق لا أقول الموحّد، الثابت الصلب.. بل أقول: المتجاوب النغمات.

أريد أن أحرك داخل قارئى مثل هذا المسعى، أريد له اليقظة للأسئلة، رفض الاستنامة إلى المقرّر، الوصول إلى المتعة الأعمق عن طريق الخبرة الجمالية المعرفية: مجرد لذة هذا المسعى ومتعته وسروره، والحسّ بالمأساوية الأصيلة فى الوضعِ الإنسانى مع بهجة المعرفة به فى الوقت نفسه.

إن الكتابة بحق ليست هى الاستسلام، أو الانصياع، أو الخضوع لما هو – كما قلت مرارا – المقرّر أو المكرّس أو الثابت.. أو بعبارة أخرى، المبتذل المكرور.. وبهذا المعنى فإن الكتابة ليست خلافيّة فقط بل هى تحريضية على الخلاف أيضا. الكتابة الفعلية الحقيقية هى ذلك بالذات.. الكتابة إشكالية بالضرورة.

سئلت أنه تأسيساً على القول الذى يرى أن كل كتابة فنية، أو كل عمل فنى، على أى مستوى

إبداعى جاء، ينطلق من الواقع، فمع أىّ واقعٍ انطلقت كتابتى؟

عندما تُذكَر كلمة «الواقع»، فالمتضمَّن عندنا.. المعنى المتضمَّن المضمَر الذى يكاد يكون مسلَّما به هو أنه الواقع الاجتماعىّ، أو السياسىّ، المظهرىّ والخارجىّ. يكاد يكون مسلَّما به دون تسليم.. يكاد يكون مضمرًا دون إعلان.. ولا خلاف فى هذا. ربما كان الخلاف هو أن الواقع عندى، هو أكثر من واقع: هو أن «الواقع» كلمةٌ تشير إلى ظاهرة شديدة الاتساع، شديدة التعدد، شديدة العمق. «الواقع» هو كلمة أخرى للوجود نفسه، «الواقع» هو الحلم.. الواقع هو الفانتازيا.. الواقع هو الخيال، إلى جانب أن الواقع هو ظروف الظلم الاجتماعى، الصعوبات والفقر والفاقة، والامتهان، وكل الجوانب القبيحة فى العالم. هو أيضا يعنى حقيقة الموت.. حقيقة خبرة الحب.. لغز العلاقة مع المرأة.. التباس العلاقة مع الصديق – هذه الخبرات الحميمة التى تحتل جانباً كبيراً من ساحة حياتنا، والتى ننساها عادة أو نحاول أن ننساها فى نشاطنا اليومى، سواء كان هذا النشاط نحو تأمين الرزق، أم نحو تأمين المكانة الاجتماعية، أو نحو السلطة، أو نحو الثروة، أو نحو الشهرة.. أو ماشئت من أغراض. هذه المساعى كلها تنسى تلك الساحة العميقة التى نتشارك فيها على مستوى معين.

تلك الساحات التى أسميتها ساحة «لعب». يعنى «عمل»، أو آليات القوى والطاقات الواعية، أو اللاواعية، أو التى تقع تحت سطح قشرة الوعى، هذا أيضا واقع.. وواقعٌ أساسىٌ، قائم ولا يمكن نكرانه. ولعل الفن هو من المساعى القليلة التى تبتعثه وتلقى الضوء عليه. بهذا المعنى يمكن أن نعرف كلاهما أو أيهما: هذا الواقع وهذا الواقع الآخر أى هذا الجانب الآخر من الواقع.. هذا الوجه المظلم من القمرِ الذى لانراه، لعل الفنّ هو أحد المساعى القليلة التى يمكن أن تقوم بهذا العبء المعرفى الجمالى.

فمن أى واقعٍ انطلقت كتابتى؟

من هذه الظاهرة الشديدة التعقيد، الشديدة الغنى والثراء والشديدة الاتساع انطلاقاً منها وليس احتواء لها.

ولعل عمل كتابتى، فى داخل هذه الظاهرة، كان عملاً مزدوجاً، يتضمن الهدم والبناء معا.. هدماً للمبتذل.. أو سعياً إلى هدمه، وأملا فيه. لا أستطيع القول أن ذلك قد تم بالفعل أو لم يتم.. قد

أخلصتُ السعي ولا أعرف إلامَ وصلت: هدماً للمقرر، للسائد، القبيح حقا، تمرداً على المهانة، تمرداً على الظلم، بشكلٍ أو بآخر، سواءً كان ظلما كونيا، أو ظلماً اجتماعيا، أو ظلماً داخليا بين المرء وذاته.. واقتحاما..

وبناءً لما هو نقيض ذلك كله.

وفى سبيل هذا المسعى فى كتابتى، أجد هذا التأكيد أو التركيز على اللغة، والعناية باللغة، وكأننى أريد باللغة، ومنها، أن تشقّ طريقاً بصوت أعمق من العادى والمألوف فى ذات قارئى، وفى نفسه.. وفى الوقت ذاته كأننى أجعل من هذه اللغة بُعداً فنياً آخر فى عملى الابداعىّ، كما قيل. وهو صحيح، بمعنى أن اللغة عندى ليست هى مجرد «اللغة»، أصبحت أكاد أضيق، أو أثور على وضع المسألة على هذا النحو، لأن المسألة عندى ليست «لغة»، بل هى مسألة خِبرة كاملة ومتكاملة. اللغة عندى – فيما أرجو – ليست شيئاً خارجياً يمكن النظر إليه بمعزل.

هذه القضية دائما تُثَار بالنسبة لى، لماذا؟ لان معظم كتابنا، أو الغالب الساحق من الكتّاب، قد عوّدوا قراءنا على ما يُسمّى اللغة الشفافة، أى اللغة السلسة فلنقل، فى أحسن الأحوال، أو السهلة المبتذَلة فى معظم الأحوال، عوّدوا القارى على نوعٍ من الفقر فى الرصيد الذى تُكوِّن اللغة جانباً أساسيا منه لإيجاد العملِ الفنى، ولا أقول: «التعبير» عن شئ خارج اللغة، لأنه ليس هناك مثل هذا الشئ. فاللغة عندما توجد الخبرة معها، تكون منصهرة بها لا يمكن فصلها عنها أو عن المحتوى، أو المضمون. أو ما شئت من هذه التفرقات المألوفة. فالمسألة ليست مسألة «لغة» قائمة بذاتها، منفصلة، فى جزيرة معزولة، بل هى مسألة خبرة. فإذا كانت الخبرة الفنية عندى مسعى– كما كررت كثيراً– نحو الاقتحام والسؤال، مسعى نحو المعرفة، ونحو جماليةٍ أخرى، فلا شك أن اللغة ستكون متصلة بهذا المسعى كله اتصالاً حميما.

ومن ناحية أخرى أزعم أننا أثرياء ومحظوظون جدا لأننا اصحاب هذه الثقافة العربية، وأصحاب هذه اللغة العربية. بمعنى أن اللغة عندنا. بالذات نحن، أصحاب هذه الثقافة، لها وضع خاص قد لا يوجد فى كثير من اللغات الأُخرى.

ليست هناك عربية واحدة، كما قلت أكثر من مرة. ليست هناك «اللغة» على إطلاقها، وإنما عندنا لغة أو «لغات» شديدة التنوع فى مستوياتها وطبقاتها.. فى تاريخيّتها وفى تجدّدها.. نحن مازلنا نستطيع، اذا شئنا، أن نمتح من رصيد لغة الجاهليّة، ليس هناك ما يمنع هذا، بالعكس. ولكن لغة الجاهلية تختلف عن لغتى فى تطوراتها المختلفة. هذا فقط جانب واحد من العربية.. الجانب المصطلح على تسميته بـ«التراثى»، أو «التقليدى»، أو «الكلاسيكى». هناك العاميّات المختلفة. هناك فى داخل اللغة الفصحى مستويات متعددة، سلّم موسيقى كامل، من الشعرى المحلّق إلى التسجيلى الموثّق، من التقريرىّ إلى الحلمىّ، من الحوشىّ أو الجزْل إلى الميسّر الطيّع، إلى آخر ذلك. هذه اللدونة، هذا الغنى، مع إمكان إثراء العمل الفنى بمستويات العامية المختلفة فى داخل العامية الواحدة، وفى داخل العاميّات المختلفة من العراق إلى المغرب، ومن الشام إلى السودان– كل هذا متاح.. كل هذا قائم فى ساحة تكاد تكون بِكراً تماما وغير مسبورة تماما. هذا التعدد فى الأصوات.. التعدد فى النغمات، هذا الجمع بين البولفونية– اذا صحّ التعبير– والهارمونية، هذه الثروة الفادحة متاحة أمام الكاتب. ماذا نفعل؟ معظمنا يكتفى بكِسرة ضئيلة وهشة وسهلة ومبتذلَة جدا من هذا الخضمّ المتلاطم البِكْر الذى مازال غير مسبور.

فالمسألة، اذا، ليست قيمة لغوية «مضافة» إلى الخبرة الفنية، بل القيمة اللغوية هى ذاتها الخبرة الفنية.. نابعةٌ منها، ملتحمة بها، منصهرة فيها. ليست المسألة «عناية» باللغة بقدر ما هى «حياة عضوية». واذا أمكن الذهاب إلى مسألة التحليل والتخصيص والتفصيل، وغضضنا النظر مؤقتا عن هذا التلاحم الذى أشرت إليه. فإن علاقتى باللغة تكاد تكون علاقة عضوية، جسَدانية، شبقيّة، إلى جانب أنها علاقة درس ومعرفة ومحاولة لسبر الأغوار.. إلى آخر ما يمكن أن يقوم به العاشق من بحث. إذن، هو بحثٌ عضوىّ، وليس بحثاً أكاديميا، ولا عملاً فى استعارة مظهر، ولا دراسةً أكاديمية بحتة. بل أجد الكتابة الآن تكاد تكون تلقائية. وفى حقيقة الأمر لو أنك نظرت فى مسودات أعمالى الأخيرة منذ «رامة والتنين» بالتحديد، أو بَعْد «ساعات الكبرياء» على وجه أدق، لوجدت أن المسودة لا تختلف إلا فى أقل القليل عن العمل المنتهى، أى أن الكتابة تأتى كما لو كانت فِطْرة، لا أقول أُخرى، بل أكاد أقول فطرة أُولى...

قد يبدو لأكثر من قارىء أو ناقد، أننى أُسيِّر اللغة فى كتاباتى من خلال هذا البعد الذى يقع

فى وعيى على النحو الذى أسلفت، وهو تكوين ذاتىّ أكثر من أى شىء آخر، كما قيل، أى أننى أُنطِق شخوصى وأبطالى بلغتى أنا، وبالتكوين الذاتى لى من خلال هذه اللغة.

ولكننى لا أرى هذا صحيحا كل الصحة. لعل ذلك يحدث بالفعل أحياناً. وهو ما أراه مشروعا وضروريا. ولكن العكس يحدث أيضا. أشرت قبل قليل إلى تعدد المستويات، وتعدد الطبقات، وغنى التنوع فى داخل هذه اللغة، أو تلك «اللغات»، وبالتالى فاننا نجد فى «الزمن الآخر» وفى «ترابها زعفران»، وعلى الخصوص فى «يا بنات اسكندرية» لغات أخرى غير لغة الراوى، أو غير لغة الكاتب. هى طبعا لغته فى الوقت نفسه، بلا شك، ولكنها «أخرى» كذلك.

فهل هى إيقاعات مختلفة لوجدان واحد؟

انها ليست فقط إيقاعات - فيما أتصوّر - وليست فقط مسألة التصاقٍ أو تحدد بالوجدان الواحد. بمعنى أن هناك، بالتحديد، فى الكتابين الأخيرين ما يمكن أن أسميه «اللغة الشعبية الاسكندرانية»، وهى لغتى أيضا، ولكنها ليست لغة الكاتب الراوية الفنان، انها بمعنى من المعانى اختلاف.. وبمعنى آخر هو توحّد.

إن الكاتب يقول ما يعرفه فقط، لكنه أيضا يقول ما «يعرفه»، بقوةِ الخيال، معرفةً أخرى.

ولعل الكاتب لا يعرف ما يعرفه. ولنأخذ خبرةً محددة؛ إننى، ككثير من الكُتّاب، أضع تخطيطا أوليا أو موجزاً لعملٍ ما، ويمضى العمل فى هذا الطريق بشكلٍ ما، ولكن فجأة يحدث اختراق.. يحدث انهيار للخطة، تحدث مفاجأة؛ ما هو غير متوقَّع يبدو كأنه غريب علىّ.. يبدو كأننى لا أعرفه. ولكنه فى مستوىً من مستويات المعرفة كان قائماً بالتأكيد، لأن «عبقر»، ذلك المكان السحرىّ المجهول، موجود فى داخل كل كاتب. و«عبقر» هنا ليس تقييما بل هو مجرد إشارة إلى «مكان» تراثىّ وإلى قوة من قوة اللاوعى.

الكاتب لا يكتب إلا ما يعرفه، هذا صحيح، ولكنه لا يعرف تماما كل المعرفة ما مدى ما يعرفه وكلّ ما يعرفه.

لقد قيل، أكثر من مرة، إن تجربتى الفكرية تغذّى أعمالى الإبداعية القصصية والروائية، باستمرار.

أتصور أن الروائى الحق أو القصاص الحق أو الفنان الحق يجب (وأُشدد على كلمة يجب) أن يكون أيضاً ساعيا باستمرار إلى هذا البحث الفكرى، أو إلى هذا المسعى الفكرىّ.

إن هذا هو ما تجده عند كل الروائيين الحقيقيين فى كل العصور.

ما يُصيب أعمالَنا الروائية بالهزال والضمور والجدب والنضوب هو هذا بالتأكيد: هو تصوّر أن الفن إلهامٌ ينزل من أعماق الفنان البريئة مما كان يسمى فى وقت من الأوقات «التفكير العقلى»، كما لو كان هناك شقّ حاسم بين التفكير وإعمال العقل من ناحية وبين الفنْ من ناحية أخرى. المطلوب من الفن، فى هذا الزعم أن يكون بريئاً وساذجاً وشاعرياً وفِطْريا.. هو هذا الوهم الذى أصاب انتاجنا بكثير من الفقر والهزال، وحتى عدم الكفاءة – ذلك لا تجده عند الفنانين أو الروائيين أو القصاصين الحقيقيين بالذات، ولا حتى عند الشعراء، إن وراء كلّ شاعر عظيم مفكّر، بدون استثناء، أياً كان. فى كل الحضارات، وفى كل الثقافات سوف تجد أن الشاعر الذى لايغذّى الفكرُ فنّه هو مَنْ يسميه النقد الغربى، بـ «الشاعر الصغير» قد يكون غنائياً فى بعض قصائد محددة لكن ذلك قُصاراه. أما الشاعر الكبير فهو، بالضرورة مفكّر كبير. لا أزعم أنه يكون، بالضرورة، مُكوّناً تكوينا فلسفيا ومدرّباً تدريباً عقليا.. ولكن هناك هذا الظمأ الذى يغذى النظامين معا: نظام الفكر، ونظام الفن. هذا الظمأ إلى المعرفة لابد أن يكون قائما. ولهذا أيضا تجد كبار المفكرين فنانين وشعراء على نحو ما، وبمعنىً ما، فى عملهم هذه الحرارة والإلهام.. أو ما نسميه «مفاجأة الالهام». المفكرّون والفلاسفة يُعقّلون ذلك، اذا شئت ويمنطقونه ويضعونه فى نَسقٍ فكرىٍ محكم. أما الفنانون والشعراء فيجمحون به – لكن به وليس من غيره.

ومع ذلك كله، فمن المسلّم به أن الخبرات، الحياتية أو خبرة الحياة بكل ما فيها، هى ينبوع العمل الفنىّ لاأعنى مجرد نقلْ هذه الخبرات الحياتية، أو حتى ترجمتها.. وانما أعنى «وضعها فى سياق آخر» مع إثرائها – كما قلت فى «ترابها زعفران» – بشطح الخيال وصنعة الفن، فى الوقت نفسه، فلا يكون العمل الفنى مجرد «سيرة ذاتية» وإن كان فى نهاية الأمر سيرةً ذاتية، بمعنىً من المعانى، ولكنه ليس توثيقاً لأحداث محددة فى حياة الفنان، ولعله أن يكون استخلاصاً لعمقِ التجارب الحياتيّة الشخصيّة، استخلاصا لجوهرها وصياغةً جديدة لها.

اننى لست مع «طَرْد المؤلف» من عمله، كما يُقال فى بعض النظم النقدية القديمة أو الحديثة

على السواء، أتصور أن هذا وهْم، لست أعتقد أن هناك ثَمّ مجال لما كان يسمىّ فى وقت من الأوقات «الموضوعية فى الفن»، أى أن الكاتب يقف بمنأى عن عمله الفنى، الكاتب موجودٌ فى كل لحظة، وفى كل لُحمة من نسيج عمله، وفى كل سدى من هذا النسيج. لكن المسألة ليست مجرد نقل، أو إقحام الكاتب فى داخل العمل الفنى، بل فى إعادة تشكيل خبرته الحياتية.

وفى هذا السياق فان «الحياد» عندى فى الكتابة يعنى «اللاكتابة».. الحياد، على صعوبة تصوّره قد يكون مطلوبا فى البحث الأكاديمى – وان كان ذلك ليس صحيحا على الاطلاق، لأن لكل باحث، ولكل دارس إنحيازات محددة ومسبقة، واعية أو لا واعية – لكن اتباع المناهج العلمية على الأقل مطلوبٌ فى الكتابة الأكاديمية وفى الأبحاث والدراسات، وفى العمل الفلسفى، فى النُظم المجتمعية.. لكنه فى الفن غير متصوٌر، وغير قائم أيضا، حتى لو عالج الكاتب شخصياتٍ ومواقف تبدو بعيدة كل البعد عن خبراته الذاتية، فهناك أحد أمرين: الأمر الأول أن يكون له من قوة الخيال وسعة المشاركة فى التجارب الإنسانية ما يسمح له بأن يتوحد أو يتماهى مع هذه الشخصيات والأحداث والأفكار.. التى تبدو بعيدة كل البعد عن خبرته المباشرة – وهى بالتالى، إذن، تقع فى خبرته المباشرة – وإما أن يكتب زيفا صراحاً، ويصطنع اصطناعًا تحس معه على الفور بمدى الافتعال.

لعل من باب تقرير البديهيات القول: إن الكاتب، كل كاتب حقيقى، يقول ما يعرفه، وقد سُئلت: «لماذا تجد نفسك مندفعاً إلى أن تقول ما تعرفه فى شكل فنىّ، وليس فى صيغة مقالة، خصوصا وأنت تكتب المقال أيضا؟»

وبداءةً سأزعم أن المقالة عندى أيضا عملٌ فنىّ، بمعنى من المعانى، وان المعايير فى كتابةِ المقالة هى معايير حميمة وليست خارجيّة، اذا صح التعبير. ولكن لماذا يختار الفنان أن يكون فنانا؟ وهل هو الذى يختار؟

هناك قدر من الاختيار طبعا.. هناك قدر من الفعل الإرادى، بلا شك، ولكنى أتصور أن هناك تكوينا، لاأريد أن أقول «سايكولوجيا» فقط، تكويناً ما، تجتمع فيه عوامل كثيرة وآليات معقدة، ليست بالضرورة واضحة كل الوضوح، تدفع الفنان إلى هذا النوع من الحياة، ولا أقول: إلى هذا النوع من

الممارسة.. لأن الفن عندى هو أيضا حياة. ما هى هذه العوامل أو العناصر، أو المكونات الكثيرة؟ من الممكن أن أُعدِّد الكثير: ظروف الطفولة، والعائلة، والنشأة، والظروف الاجتماعية كما يمكن أن أعزوها إلى الكثير: فى التكوين السايكولوجى البحت، والداخلى البحت. هذه كلها قد تكون مسوِّغات، أو مبرِّرات، أو عِللاً يمكن رصدها وتقصيّها. ولكن يبقى هناك أيضا، فيما أظن، شيءٌ يتجاوز كل هذه الدوافع أو الحَوافز. شئ ما ليس مألوفا، وليس محددا. شئ فى منطقة السرّ.

أتصور أن كل إنسان هو أيضا فنان بالقوة إن لم يكن بالفعل. فلعل الفنان إما حسن الحظ جدا أو سئ الحظ جدا، فى أن هذه القوة تحولت إلى فِعل، لسبب أو لآخر، ولكن أنا لا أُعطى الكاتب أو الفنان مكانةً خاصة متميزة، بل أقول، كما قلت فى البداية، كلّ واحد هو خالق وفنان بالقوّة، وكل قارئ هو صانع للعمل الفنى بالفعل.

لكننى سوف أذهب إلى ماهو أبعد من هذا كله، وما يندرج فى سياقه كذلك فأقول: إن كل كتاباتى هى كتابة واحدة، ليست متكررة.. ليست مكرورة، وليست نُسخاً متطابقة إحداها مع الأخرى، على الأقل هذا ما أرجوه. ولكنها، فيما أتصور، تُعنى بالهموم نفسها، وبالقضايا نفسها، وبالمسعى نفسه. هناك القول الشائع فى العمل النقدىّ بأن كلّ كاتب إنما يقضى حياته ليكتب كتاباً واحدا. وأنا أقول: إنه يقضى حياته لكى لايتمّ كتابة هذا الكتاب الواحد.. لايكمله ولا ينتهى من كتابة هذا الكتاب الواحد، المتعدِّد فى الوقت نفسه.

مادة هذه الكتابة، بطبيعةالحال، هو «واقع»، واحد متطور، أو متغير، واقع واحد لكنه فى تجليه الأول كان يحمل بذور تطوره وتغيره. هو، نفس الواقع، ولكنه يحمل مستقبله فى ماضيه، ويتجاوز زمنيته، سواء كان من البداية أو فى النهاية – وليست هناك نهاية. بمعنى أننى مازلت حتى الآن، وبعد أن نشرت هذا الكتاب الواحد، المتعدد، مازالت تراودنى كتابته من جديد وبلا انتهاء، هى ذاتها، تجليات أخرى بما تحمله فى غورها من إرهاصات ممكنة، أو لا نهايةلإمكاناتها، ومن ترسبّات لن تستنفد.

قد يشكلّ هذا، بذاته، حالةً روائية مستمرة الوجود، ومستمرة الحركة، هى مسعى جمالى – معرفى، وهى مسعى للتواصل وإيجاد الجسور بينى وبين قارئى، ولعل من سمات هذه «الحالة» أننى

أعيد خلق العمل الفنى مرة بعد مرة بما يوشك ألا تكون فيه نهاية، ولعلّ من المحاور التى أعتمدها فى هذا المسعى محور «المكانيّة» اذ أعود إلي المكان نفسه، الاسكندرية، أو الطرّانة أو أخميم فى الصعيد، أو محطة سكة حديد مجهلة غير مسماة لكنها متعينة ومجسّمة بكلّ واقعيتها الخارجيّة والداخلية معا.

إن المكان، عندى، هو معيار الزمنيّة أو معيار اللازمنية. هو التحديد الدقيق لمعنى الزمن.

إن الزمن لايتحدد إلا من خلال المكان.. لاوجود للزمن إلا من خلال المكان، ومن إحدى أهم المشكلات الحياتية والفنية التى مازلت أراودها وتراودنى، أناوشها وتناوشنى هى بالضبط فكرة الزمنيّة واللازمنية، وأحد الحلول الممكنة لهذا، هو، على وجه الدقة، المكان. فى المكان يوجد الزمن وينتفى، فى الوقت نفسه. ربما كان هذا من المحاور الأساسية فى كلّ هذا الكتاب الواحد الذى لايريد أن ينتهى، الذى هو كتاباتى.

الأصالة الثقافيّة والهوية القومية

أقدّر أن ثمّ ما يقارب الاتفاق على أن مفهومى الأصالة الثقافية والهوية القومية يتقاطعان ويتداخلان ويعتمد أحدهما على الآخر.

ولا أتصور أن ثمّ حاجة لأن أؤكد أن الثقافة ـ هنا ـ ليست مجرد تراكم المعلومات أو الخبرات ولا هى مجرد تذوق الفنون أو ممارستها. بل أرى الثقافة أسلوبا فى التفكير ومجموعة من الرؤى وأنماطا من السلوك والعرف الاجتماعى والتراث. فهى اذن محصلّة قيم مادية وروحية، ووسائل لإنتاج هذه القيم واستخدامها ونقلها اذ تتنامى، وتعدّل، وتورّث من جيل إلى جيل.

وأزعم أن للثقافة أفقا تاريخيا، زمنيا، كما أن لها أفقا غير زمنى وغير تاريخى: أى أن لها سلّما من القيم المتعالية المفارقة والقيم العملية اليومية فى وقت معا.

وليس ذلك إلا تخطيطا عاما لمفهوم الثقافة وليس تحديدا قاطعا، وهو مفهوم قابل للمناقشة والخلاف بطبيعة الحال، ولكنه يومئ الى ما أعنيه بهذا المصطلح الخلافىّ الذى طالما أسئ استخدامه.

ومنذ البداية، وفى سياق الثقافة التى انتمى اليها: أعنى الثقافة المصرية العربية الإسلامية ـ فاننى أوثر أن ادحض وهْم وحدة مصمتة متحجّرة تهدف إلى تسخير كل مقومات وروافد ثقافة هذه الأمة العربية وصبّها فى قالب موحّد لا تنغيمات فيه ولا ظلال.

أريد اذن أن استهل بتأكيد التنوّع فى داخل تناسق شامل وأن أرى فى هذا التنوّع عنصر إثراء لا عنصر تشتيت أو تفرقة.

على العكس، إننا نستطيع أن نتبين بوضوح عوامل مشتركة فى داخل هذا الكيان الثقافىّ المتنوّع غاية التنوّع، وذلك كله عدا تلك العناصر التى ندعوها، عن طواعية، بأنها عالمية أو انسانية بحيث تسهم فى أن تجعل تلك الثقافة لامجرّد تصوّر منعزل مفصول مغلق بل مقوّما عضويا متبادل

التأثير فى كلّ شامل.

لا يتلمس أحد فى هذا التأكيد للتنوّع دعوة للانفصالية المزعومة. فلو سلّمنا أن لدينا تعدداً فى «الثقافات» فلنوضح على الفور أن هذه الثقافات لها قنوات عريضة من الاتصال المتبادل، تاريخية وراهنة على السواء، تسهم فى أن تخصّب وتكمّل الروافد التى تصبّ فى نهر واحد عريض.

لا أظن أننى بحاجة إلى اثبات فكرة التنوّع داخل التناسق فى الثقافة أو «الثقافات» العربية الاسلامية. فالشواهد لا تعوزنا بل هى كُثُر: التعدد الإقليمى والسياسى، واللهجات أو العاميات أى «لغات الأم» المحلية المتغايرة، والممارسات ثنائية اللغة سواء كان ذلك على الصعيد الرسمى أو فى الابداعات الفنية والأدبية، وغيرها.

على أن هناك إلى جانب هذا التعدد الأفقى، تعددا رأسيا فى داخل ثقافة كل شعب، على حدة، بين الثقافة الرسمية العلوية السائدة المعترف بها فى التعليم مثلا وفى وسائل الاعلام، وبين الثقافة الشعبية : ثقافة الفلاحين أو الجماهير أو الثقافة الشفاهية، وهى ثقافة تراثية وتحتية - ولا تشير هذه الكلمة إلى أى معنى من معانى التقييم - هى جماع رواسب تاريخية حية فى وجدان الناس ومؤثرة سلبا أو إيجابا، التراث المحكى والموسيقى وما اصطلحنا على تسميته بالفنون الشعبية فى صورتها الأصلية الخام قبل أن تمتد اليها يد التهذيب وتعزلها عن محيطها الطبيعى لكى تضعها على خشبة المسرح أو استديو التليفزيون.

ان الأصالة الثقافية فى تصورى لا يمكن أن تفهم باعتبارها انتماء عرقيا أو عنصريا. بل أننى أراها تراكما وانصهارا لمقومات موحّدة تتجاوز الحدود السياسية، ولكنها تصدر عن منابع متعددة المرجعية، في وقت معا: فى مصر فرعونية قبطية هيلينية وإسلامية عربية ومعاصرة، وفي الرافدين ذات مرجعية أشورية وفى لبنان فينيقية وفى شمال أفريقيا بربرية وفى السودان والصومال زنجية، إضافة إلى مرجعيتها العربية من بين مرجعيات أخرى.

وبالتساوق مع الطبيعة الديناميكية لهذه الظاهرة فان التراث العربى الاسلامى المشترك يذهب شوطا بعيدا فى تناغم وتآلف هذه الموروثات المختلفة وفى صهرها لتكوّن جسما مركّبا متعدد

الطبقات.

وحتى أبدد انحيازا شائعا وجاهزا فانني أشير إلى أن التراث بداهةً إنما هو شئ نملكه ولا يملكنا، سواء كان هذا التراث فصيحا كلاسيًا أو شعبيا، محليا أو إنسانيا. ولا يقل عن ذلك بديهية أنه علينا أن ننفض عنه تراب القرون، أن نبث فيه أنفاس الحياة، بل أن نحياه، نحن، حياة جديدة، سواء كان ذلك عن وسائل تقنية منهجية أو عن طريق وسائط فنية إبداعية، أو بإعادة تفسيره وتأويله من جديد.

. من الواضح بذاته أننا نختار تراثنا، نعيد خلقه خلقا جديدا، ونتبنّاه.

ولدعم ثقافتنا العريقة عراقة الدهور فما من خيار أمامنا، فيما أفترض، الا أن نمحّص النظر فيها بقدر ما يسعنا من أمانة ودقة حتى نتبين جذور ما نحن فيه من ارتكاس وردّة، أن نسعى إلى القضاء على القمع السياسيّ والاجتماعي، وأن نعطى أولوية للمتغيرات مع الحفاظ على ما هو حيٌ أو قابل للحياة فى العناصر الثابتة العتيدة من تراثنا.

أريد هنا أن أؤكد ما فى ثقافتنا من حاجة ملحة ولاعجة إلى مقاومة ودحر هجمة «شِبْه الثقافة» التى تقدمها الينا قطاعات حاكمة معينة فى الغرب، تدعو إلى إعلاء بل إلى تفريد «الاستهلاكية»، وتقوم على فيض كاسح ومخطّط للمعلومات المضلّلة، وهى «شِبْه ثقافة» تضير بشعوب الشمال والغرب بقدر ما تضير بشعوب الجنوب أو العالم الثالث، «شِبْه ثقافة» تقضى فى النهاية إلى تشويه وعطب الهوية القوميّة فى الشمال وفى الجنوب على السواء.

ومن ناحية أخرى فان ما يعطب أصالة ثقافتنا هو تسليمها بالخضوع لما تمليه عليها سلفيّة جامدة.

لا يمكن للثقافة أن تزدهر حقا، فى ظنى، إلا بمقدار ما تؤكد حريتها الاصلية، وتفلت من إسار طغيان الماضى، وتقيم ذلك التوازن الدقيق بين سيادة العقل وبين انطلاق تلك القوى الداخلية التى لا تقع تحت سيطرة «عقلانوية» صارمة هى نفسها لا عقلانية وضائرة بالعقل.

ومازلنا نلاحظ بقاء رواسب من ثقافات فرعية قبلية أو طائفية أو جنسية نوعية أو طبقية أو عرقية جغرافية، بقدر لعله أكبر مما نلاحظ فى ثقافة الغرب (مثال ذلك الثقافات الفرعية البدوية أو العمالية أو الفلاحية أو البربرية أوالنسوية إلى آخر ذلك).

ولست على الاطلاق فى صفّ قمع هذه العناصر أو استئصالها. أتصور أن العامل الموحّد الشامل هنا أكبر فعالية من الآلية الانفصالية المضمرة: وهو صراع يمكن أن يكون مصدر قوة لا باعث وهن.

وهو ما يفضى بنا على الفور إلى تعددية أخرى فى الثقافة العربية أو «الثقافات» العربية، بين الثقافة السلفية المرتبطة بالماضى التى تعتنق سرابا عن أرض لا يمكن فى الواقع الرجوع اليها، عصرا ذهبيا موهوما لثقافة هى فى الواقع مغلّلة بأصفاد فكر رجعى يعزى إلى عصور التدهور التى ابتعدت عن أضوأ ساحات التراث - هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى ثقافة مستنيرة قائمة على التسامح والتفطّن والاستبصار أو العقلانية ولا تسلّم أمام الممارسات الشكلية البحتة أو الطقوس الخاوية.

أى أننى أعتبر الثقافة المتحررة التى تجد علّة وجودها فى نشدان قيم مثل العقل والحرية والعدالة - وهى قيم لا تبلى جدّتها مهما قال ما بعد الحداثيّين - هى الثقافة الأصيلة.

أى أن العوامل الأولية التى ترسى بل وتدعم أصالة الثقافة هى، على المستوى العقلى، انفتاحها على الأسئلة وليس العقائدية الجامدة، وعلى المستوى السياسى، الديمقراطية وليست الشمولية أو الوصاية الأبوية كما هو الغالب فى البلاد العربية.

ليس أمامنا خيار فيما أرى الا أولوية ثقافة العقل: مرنة، عضوية. قائمة على النسبية لا على المطلقات الثابتة، قائمة على التسامح والحوار مع الذات ومع «الآخر» سواء، ضد ثقافة السيطرة السلفية، والخرافة والأفكار اللاعقلانية التى يتعذر التحكّم فيها.

وفى مجتمع اليوم، ما بعد الرأسمالى، مجتمع التقنية العالية والمعلوماتية، فان الأمل الوحيد

فى ثقافة عربية مزدهرة ـ بل قادرة على البقاء ـ هو صيانة وتنمية رصيد مشترك من «الثقافات» العربية المتنوعة، بما فيها من عناصر التقارب بل التوحد وما فيها كذلك من عناصر التنوّع والتعدّد الذى هو إسهام فى إثرائها وإيماء إلى آفاق مفتوحة.

ليست الهوية القومية فى تصورى جوهرا ميتافيزيقياً أبدياً مسبقا، ليست معطى محددا سلفا ونهائيا، ليست ميراثا ثابتا لا حِول عنه مقذوفا به من الماضى ومنيعا أمام تفاعلات التاريخ وأبعاد الزمنية. ومن غير برقشات بلاغية أو رومانسية أو شبْه أسطورية فان الهوية القومية فى نظرى هى واقعة تاريخية زمنية ملموسة تصاغ وتنمّى وتشكّل باستمرار. ولا يمكن، بالتالى، أن تكون موضوعة نهائيا فى شروط بلاغية وأسطورية كما كانت تزعم تيارات معينة فى الفكر العربى وخاصة فى الستينات، مثل بعض تيارات القومية العربية أو التنظير البعثى الخطابى.

لا يمكن للهوية القومية أن تكتسب حيويتها ـ بغض النظر عن مصداقيتها ـ إلا بمقدرتها على أن تتطور وأن تتفاعل مع المعطيات التاريخية الاجتماعية السياسية والثقافية، وعلى الوعى بما فى خصائصها من انفتاح ومرونة واستجابة نقدية.

ولا يعنى ذلك أننى أقترح تصوراً لهوية لا قوام لها، عفوية وعَرَضية، ولا هى، بالتالى، مجرد تركيب مصنوع وعسفى من عناصر متغايرة. بل أميل إلى أن أرى الهوية القومية باعتبارها جامعةً بين مقومات الثبات والحركة.

وما من شك فى أن مكونا جوهريا للهوية هنا هو التراث العريق الذى يقطع ويتجاوز حدود المحدّدات العرقية أو الجغرافية السياسية والذى يتّسق مع التعريب المدهش وسيادة الإسلام، عبر عصور متطاولة، فى المنطقة التى نعرفها باسم العالم العربى.

ومع ذلك، فان هذا التراث ـ وهو عامل موحّد ـ لا يمكن فصله تعسفيا عن العناصر ما قبل العروبيّة التى ماتزال تثريه وتنوّعه.

فليس التراث العربى اذن مكّرسا ولا مصمتا. وهو ما ينعكس مباشرة على الهوية القومية.

وبداهة فإن من الوهم الصراح أن نتصور إمكانية إسقاط عصر تاريخي جاهز، ونقله إلى الحاضر. الماضي لا يمكن استنساخه ولا تكراره.

ودعواي أن العقلية العربية - على عكس الزعم الشائع - انما هي عقلية تغذوها تعددية هي في الوقت نفسه مثيرة للتفكير ومستفزّة للخيال والابداع.

فبينما نجد أن العقلانية، واللواذ بنوع من البراجماتية العملية الأرضية، والتسامح، لها أصول راسخة وعميقة الجذور في تكوين الهوية العربية، فان هناك فيها الشطح الفانتازي الصراح، واللاواقعي، والملحمي، وهي مقوّمات لا انفصال لها عن التراث العربي: المأثورات الشعبية التي ما تني تجدد نفسها، استمرار قيمٍ مستمدة مباشرة من «ألف ليلة وليلة»، التحدي الجليل للواقع الأرضي العادي كما تجسّده صروح المعابد والكنائس والجوامع التي تكسر المنظور المعمول على قدر الانسان فقط وتتجاوزه (وهو منظور مأثور عن الإغريق تحداه المعمار القوطي في الثقافة الغربية).

وبينما أسهم قدر عظيم من المرونة والطواعية في استفادة الفاتحين العرب من منجزات الثقافات التي تغلبوا عليها - تاريخيا - في أمور الإدارة ومالية الدولة أوالحرب - على سبيل المثال - فان الثقافة العربية الإسلامية، ثقافة العرب، والمستعربين - صانت وداومت قيمة تجريدية لعلها موروثة من الشساعات البعيدة لصحراء أبدية تبدو لا نهاية لها، قيمةً ميتافيزيقية مازالت قوية الإيحاء في الفنون الجميلة - وليس فقط في الحرفية الصناع - فنون الخط، والنمنمة والرسوم المجرّدة التي هي بطبيعتها لا نهائية.

إن الخط العملي - أو البراجماتي حتى - في الهوية القومية العربية ليس متناقضا أو متنافرا مع حس بالانتشاء الصوفي، مع صوفيةٍ تطاول الحقب والدهور حتى لو اختزلت في بعض الحالات إلى مجرّد رقى وتعازيم طقسية بلا معنى.

كل ذلك يفترض مسبقا أن هناك، في الواقع، هوية قومية عربية متفرّدة، دون أن نضفي عليها أية سمة ثابتة ميتافيزيقية أحادية البُعد.

ان الهوية القومية هنا - وهو مفهوم شامل يضم ويؤلف بين مقومات متغايرة ولكنها غير متناقضة - لا يمكن أن تتصوّر بالشروط الخام العذرية قليلا التي وضعت لها عند تبلور هذا المفهوم

تحت ضغط نوع من توكيد الذات ونفى الآخر إما عن طريق المواجهة واما بافتراض مضمرٍ أنه غير موجود.

وعلى الهوية القومية - والثقافة العربية بالتالى - أن تندمج وأن تتكيف مع ظاهرة عالمية تكسب أرضا جديدة كل يوم، هى ليست عالمية المركّبات العسكرية، التقنيّة، ما بعد الصناعية، للاحتكارات عابرة القوميات، بل عالميّة مؤسّسة على القرار الديمقراطى الحر، على احترام التفرّد والتفريد، على احترام الاختلاف القومى والثقافى، حيث يمكن أن تتآلف العناصر المتغايرة والتساوقات المتبادلة: وهى عملية يمكن أن تعيد إنتاج نفسها، جدليا، على مستويات متعددة وعلى سلالم متعددة من المقوّمات الثقافية الفرعية للهوية.

ولو استميح لى العذر فى أن أعرّج على نغمة شخصية فاننى أقرر على الفور أننى أنتمى إلى مثل هذه الثقافة الفرعية: الثقافة القبطية المصرية التى أحسها فى عمق دخيلتى لا تنفصل عن الثقافة العربية الإسلامية السائدة.

وهو ما يمكن أن يكون عليه الحال بالنسبة للعرب الأكراد، أو البربر، أو الشوام، وهكذا.

وما من حاجة للقول بأن لدينا اللغة التى هى مقوّم موحّد قوى فى الهوية العربية.

من وجهة نظر محددة فإن العربية بالتعريف لغة مقدسة، مطلقة، وهى، وفقا للتقاليد، لغة الله. ومع ذلك فان العربية باعتبارها وسيطا للثقافة المعاصرة ليس أمامها إلا أن تكون نقدية، مرنة، نسبية، وديناميةً، فى الوقت نفسه الذى تحتفظ فيه بقدسيتها.

هذه السمة الثنائية للغة - فى صراعها واتجاهها للتآلف، معا - تدعم هوية قومية هى نفسها تعددية وتوحيدية، تآلف بين العالمية وبين السمات الوطنية التى لا عوض عنها، مما يكّون كلية صحيحة وقوية الأسْر.

ما يوجز نظرتى إلى هذا الموضوع هو فى كلمتين: التنوّع داخل الوحدة.

هل للأدب دور فى التحولات الاجتماعية

ما آفاق تأثير الأدب ـ والثقافة ـ على التغيرات الاجتماعية:

يساورنى الشك فى أن الأدب يؤتى تأثيرا مباشرا، ملموسا، وفى الأجل القريب، على آليات التحوّل الاجتماعى.

وخاصة فى الوقت الراهن إذ مازالت الأمية الأبجدية تتفشى فى هذا الجزء الذى نعيش فيه من العالم، ومازالت جوانب معينة من الأمية الثقافية شائعة ومستطيرة فى كل مكان، وعلى الأخص مع الارتفاع المضطرد لوسائل الاعلام الجماهيرية التى تهدد باكتساح الخصوصية الحميمة الجوهرية للتفاعل مع ما نسميه «الأدب الجيّد». وها نحن نشهد وسائل أرهف وأخفى فى فنون تسويق وترويج أشباه المنتجات الفنية.

لكن ذلك لا يعنى أنه من المقبول، ولا من الممكن، أن ننفى مسبقا وظيفة الأدب الاجتماعية. ان هذا «التهميش» للأدب ـ ولعله مقصود مدّبر فى بعض الحالات ـ لا يصدر عن «هامشية» أصلية وكامنة فى صميم الأدب. ذلك أن جوهر كل فن جيد هو بالضبط أنه طليعىّ ولكنه غير هامشى.

ولعل هناك حسا متناميا بأن الكاتب ـ والمثقف بوجه عام ـ قد ازداد الآن انعزالا، وتضاءلت فعاليته، وتفاقم حرمانه من فرصة معقولة فى عملية اتخاذ القرار الاجتماعى، وبخاصة فى بلاد «العالم الثالث».

ففى هذه البلاد، وبالتحديد، تبدو الصورة قاتمة حقا: الضغوط المادية والمالية التى يرزح تحتها الكاتب والمثقف ـ اذا أصرّ على التشبّث بأمانته الخلقية والفنية ـ وما يسمى بـ «نزيف العقول»، وغياب الحرية كليا أو جزئيا، وسيادة «القيم» الاستهلاكية، وندرة القراء، والقصور الواضح فى التعليم، وهجمة التسلية السهلة، وهى غالبا مدمّرة لقيم الثقافة الأصيلة، وسيطرة أجهزة الاعلام الرسمية أو شبه الرسمية، وتسخير الثقافة لخدمة الدولة، وهكذا.

ومع ذلك فان مقاومة استمرار هذه الأوضاع لم تتوقف قط.

فلنتأمل قليلاً دور كاتب، أو شاعر، مثلا، فى تطوير التحول الاجتماعى.

أيمكن أن يكون للكاتب وظيفة فى مجتمع يزداد فيه قهر وطغيان وسائل الإعلام الجماهيرية؟ مجتمع تكتسب فيه أرضا جديدة، كل يوم، صناعة غسيل المخ، صناعة فى الغالب مستخفى بها، مقنّعة بمكر، أو مضمرة؟ مجتمع تزداد فيه باستمرار فعالية الآليات المختلفة لقمع الفكر والإبداع الفردى المستقل؟

أميل إلى الإجابة: نعم. نعم بالتحديد.

إن قراءة معينة - وصحيحة - لواقع الأحوال تميل نحو الأمل.

عوامل مختلفة ترجح الكفة نحو أفق أكثر اشراقا.

ومن أول هذه العوامل ما يبدو أنه أمر لا نكران له: هو إيمان الكتّاب، وجمهرة عريضة من القراء على طول العصور، إيمانا مستمرا، بوظيفة اجتماعية للأدب، بأن الشاعر، مثلا، ليس منفيا تماما عن ساحة التحول الاجتماعى مهما كان دوره غير مباشر، وفعّالا فى المدى الطويل فقط.

ان بقاء هذا الايمان - دون حوَل - سواء كان مضمراً أو معلناً، بل ممارسته باستمرار يشير - بداهة - إلى قيام حاجة اجتماعية فعلية حقيقية للأدب الجيد.

ولرصد الإمكانات الكامنة فى المشروع الأدبى لإحداث تغيّر اجتماعى، فمن الضرورى أن نشير ولو بشكل عابر إلى المقومات الأساسية للواقع الاجتماعى على الأقل فى هذا الجزء الذى نعيش فيه من العالم، كما ذكرتها آنفا. الوحدة والتنوع، دور التراث والتقاليد وأثرها، وهى كلها ملامح اجتماعية ثقافية بارزة فى العالم العربى.

وذلك، بالتأكيد، يعزى إلى عوامل ذات أبعاد اجتماعية كما أنه يسهم بدوره فى إحداث تغييرات اجتماعية مختلفة فى بنى مجتمعات بلغت مراحل مختلفة من النمو.

وفى تصورى فمن المهم أن نتعرف على مشاكل تواجهنا فى عملية معقدة بطبيعتها هى عملية العلاقة بين الأدب والمجتمع.

إننى أعتقد أن النظم التقنية للإعلام وإساءة الإعلام، شأنها فى ذلك المؤسسات السلطوية، ستظل دائما موضع سؤال وموضع مساءلة معا.

ان الكتاب ـ مهما بدا شكله عتيقا أو عفا عليه الزمن ـ يظل فعالا، مثيرا للفكر وحافزا لانطلاق الخيال الحرّ. ولعلّ الكِتاب سوف يأتى إلى أجيال هى معنا الآن على شكل صفحات مطبوعة أو على أى شكل سمعى بصرى آخر، لكنه يظل «كتابا» أى دعوة ونداء ملحا للمشاركة النشطة والجهد الخلاّق من جانب قارئ. ومن ثمّ فان «كتابا» للأدب ـ بهذا المعنى ـ هو تحد مستمر للتلقّى السلبى، وحافز لعمليات معقدة من التغير الاجتماعى.

ومن الواضح أن وسائل الاعلام الجماهيرية، بذاتها، محايدة. لكننا نشهد تلك الظاهرة الجارفة لاستخدامها ـ أو سوء استخدامها ـ فى خدمة واستدامة الأمر الواقع، لإحكام قبضة القوى المحافظة أو القمعية، إلى درجة أن هذه الوسائط ـ مثل أجيال مستقبلة ممكنة من الانسان الآلى ـ تكاد تكتسب حياة مستقلة أو إرادة ذاتية تمت بصلة القربى لكوابيس الخيال العلمى.

أعتقد أن الانسان ـ وليس «شِبْه الإنسان» ـ هو الذى يظل ويستمر وسوف يبقى متحكما فى الوسائط والأجهزة والآلات الحاسبة والمسماة بالعاقلة. وسوف يظل الفرد الإنسانى يجد أفضل تعبير عنه فى الأدب والفن، بمواجهة مؤسسات السلطة والمصالح الاجتماعية المستقرة.

صحيح أن القيود الاجتماعية والسياسية سوف تظل قائمة دائما، ولكن لايقل عن ذلك صحة أن هناك وسيظل دائما ذلك الشوق اللاعج للحرية، وتلك النشوة فى التواصل، ولاتجد تلك الأشواق والنشوات تحقيقا لها خيرا من الأدب الجيد والفن الجيد.

وبهدى بصيرة أو حدس داخلى، وباستقراء الواقع التاريخى أيضا، أجد أن العملية الأدبية نفسها هى تمرد أساسىّ ضد القمع، ومن أجل التغيّر الاجتماعى، وفى وجه وسائل الإعلام الراهنة وضغط المؤسسات، بل أضيف أن المشروع الأدبى، بذاته، هو تمرد ضد قمع «الواقع»، أى «الواقع» بمعنى المواضعات الاجتماعية وبمعنى الوضع الإنسانى نفسه.

هذه الخصيصة للأدب تبدو كأنها دائما خالدة أزلية تقريبا في داخل ظاهرة هي عرَضية بجوهرها، ظاهرة «الإنسان».

فهل أرى في الأدب جهدا متصلا دائبا لكسر القهر وإحداث التغير في وجه ممارسة متصلة دائبة لذلك القهر؟ إن هذا الجدَل، هذا التفاعل بين القمع والتمرد، بين القهر والحرية، هو في تقديري مفهوم لا يمكن نفيه. لا أتصور - وإن كنت أتمنىّ - يوطوبيا ينفى عنها القمع نفيا نهائيا، ولكن يظل الأمر أنه طالما وجد قمع اجتماعي، أو ايديولوجي، أو ميتافيزيقي حتى، فإنه من غير المتصور أن تكون لهذا القمع الكلمة الأخيرة، لم يحدث ذلك قط والمأمول أنه لن يحدث أبدا. وفي وجه الأمر الواقع سوف يبقى النشدان المحرق للحرية، حثيثا في بعض الأحيان وبطئ الخطو أحيانا، ولكنه دائما هناك، لا يسحق.

أود هنا أن أشير بسرعة إلى قامات أدبية أذكرها فقط على سبيل المثال لا على سبيل الحصر بأي حال، أسهمت بقدر معين في التغير الاجتماعي في مصر، مثل طه حسين لا باعتباره فقط وزيرا في حكومة قامت بتحولات اجتماعية جذرية في ميدان التعليم المجاني مثلا، بل أساسا باعتباره روائيا وداعية وكاتبا للمقال أسهم - بمقالاته وكتبه التي حظرت أحيانا وحوكمت أحيانا أخرى - في ايقاظ الرأى العام ومن ثم دفْع الحكومة إلى ضرورة تحولات اجتماعية معينة.

ونهض سلامة موسى، وهو داعية لم تهن له همّة، بدور مماثل وان كان دائما في خارج الإجراءات الحكومية.

ان موجة «الواقعية الاشتراكية» كما أطلق عليها، في القصص وفي الشعر في مصر، في الأربعينيات والخمسينيات، وأيا كان تقديرنا لقيمتها الجمالية أو الفنية، كانت بالتأكيد انعكاسا لحاجات اجتماعية ملحة كما كانت حافزا لتحولات اجتماعية محددة نهضت لها ثورة ١٩٥٢. ومن الأمثلة ذائعة الصيت أن قائد الثورة جمال عبد الناصر كان يردد كثيرا أنه تأثر تأثرا عميقا بكتاب «عودة الروح» لتوفيق الحكيم روائيا وكاتبا مسرحيا أدار ظهره، فيما بعد، لهذه الثورة نفسها.

كل ذلك يشير إلى أن الأدب يمكن - بل يجب - أن تكون له وظيفة في إحداث التحوّل الاجتماعي، وظيفة ليست فقط اجتماعية بذاتها - ومن ثمّ فهي متغيِّرة - بل هي وظيفة تتحدى

الزمنية أيضا وتتجاوز الظروف التاريخية.

ومن ثمّ يمكن أن نحدد هذه الوظيفة بأنها اجتماعية، في المدى الطويل، وبأنها أساسا معرفيّة وجماليّة، هي نشدان للتغيير والمعرفة معا، وظيفة قائمة على سؤال متصل من غير إجابة نهائية أبدا.

إن العلاقة بين الأدب والمجتمع - كما هو واضح - تخضع لعمليات معقدة من حيث النقلة من المحيطيّ إلى المركزيّ، والعكس، اذا اعتبرنا الأدب هنا محيطيا واذا افترضنا أن المجتمع هو المركز.

أعتقد أن الأدب له دور مؤثر في التغير الاجتماعي، على المدى البعيد، مع العلم بداهة أن كل عمل أدبي بمفرده هو بالتعريف غير قابل للمقارنة ويمثّل تحديا للتكرار أو التنميط، وأعتقد كذلك أن الفن يظل محتفظا بسره الذي لايفض سواء عن طريق التحليل الاجتماعي أو النفسي أو حتى النصّي.

الآليات التي تهدف إلى تهميش الفنان لن تجعل منه أبدا ظاهرة هامشية.

قانون الإيمان عندي، روائيا وشاعرا كامنا، أن للأدب وظيفة، حتى إن كانت غير مباشرة، وفعالة فقط على المدى الطويل، في التحوّل الاجتماعي الذي يهدف إلى إعادة توكيد القيم الأساسية على المستوى الاسطيطيقي - ومن ثم وبالضرورة على المستوى الأخلاقي - قيم الجمال والعدالة والحرية والكرامة الانسانية. للأدب دور حيوي، بمجرد وجوده، بمجرد سعيه إلى كشف حقيقة معينة للانسان، وحاشاي أن أقول «الحقيقة» الواحدة الوحيدة المطلقة الثابتة للإنسان.

كلّ «حقيقة» وكل «واقع» للإنسان - أيا كان تصوره - يتضمن مقوّمات اجتماعية، كما يتضمن مقومات ثقافية، وداخلية، وميتافيزيقية في الآن نفسه.

أردت أن أؤكد هذا المفهوم للأدب عندي – مع أنني كنت قد طرحته من قبل – لعل في هذا الترديد والإلحاح مايشير الى دوره المركزيّ في وِجْداني والى أهمية القضية على الساحة الثقافية بعامه.

ثقافة واحدة أم ثقافات؟

هل عندنا ثقافة واحدة أم ثقافات؟

وضع السؤال نفسه على هذا النحو مثير للقلق.

أبادر فأقول: هى ثقافة واحدة بمعنى من المعانى، وهى فى الوقت نفسه ثقافات متعددة.

فهى ليست ثقافات متعددة فقط من حيث أنها تنتسب إلى «أقطار» «عَرْضيّة» متعدد، هى ذلك بطبيعة الحال، «لكنها أيضا متعددة ومتنوعة فى قطاعات طولية، من حيث محتواها.

وليست الثقافة ـ كما لا أحتاج أن أقول، هنا، مجرد تجميع المعلومات فقط، ولا التخصص فى فرع من فروع المعرفة أو العلوم أو التعميق فيه. بل هى أساسا طريقة للحياة والسلوك والرؤية.

هى فى تصورى، كما أسلفت القول، طريقة تفكير، وطبيعة رؤية، وتراث له ملامح وسمات بعينها، وأنماط سلوكية، وعادات اجتماعية، وخبرة خاصة بالحياة، وأقنوم قيمى متميّز، ومجموعة من العقائد والأديان والقناعات، أى هى مجموع القيم المادية والروحية ووسائل إبداعها واستخدامها ونقلها التى يخلقها المجتمع لإشباع حاجاته المادية والروحية ويتوارثها ويعدلها ويطورها من خلال منظور تاريخى من ناحية، وإنسانى يتجاوز التاريخ من ناحية أخرى. وهى عندنا ثقافة متنوعة ومؤثرة فى عدة اتجاهات.

أولا: أريد أن أدحض – من جديد – زعم الوحدة التى تريد أن تصب كل روافد الثقافة فى هذا «العالم» العربى العريض فى قالب واحد! لست أظن أن هناك ما يسمى بالوحدة المغلقة للثقافة العربية بمعناها الذى يكوّن وحدة واحدة ليس فيه اختلاف. أريد أن أوكد على فكرة الاختلاف فى داخل الثقافة العربية. وأريد أن أؤكد أن هذا الاختلاف عنصر إثراء وغنى وليس عنصر تفرقة وتشتيت، بالعكس، هناك أشياء عامة توحد بين الثقافات العربية وإن كانت تصدر عن منابع لها قوامها وتكوينها وتراثها الخاص بكل منها. هناك عوامل عامة توحد بين هذه الثقافات بعضها بعضا،

وتوحد بينها وبين الثقافة الإنسانية العامة كلها. لا خلاف فى هذا. فلست أدعو إلى انفصاليّة مصطَنعة، ولكنى أدعو إلى تأكيد الاختلافات، لكى تثرى وتستفيد هذه الثقافات المتعددة التى توحد بينها قنوات اتصال عريضة ومشتركة وتاريخية، لكى تتطور وتتكامل من تلاقح بعضها بعضا ومن ترافد بعضها إلى بعض.

أوْضَح مظاهر هذا التعدد وأبسطه هو التعدد القطرى ـ باعتباره حقيقة واقعة وراهنة، بغض النظر الآن عن مشروعية ومصداقية المسعى الوحدوى، وعلى أى أسس يقوم.

هناك على سبيل المثال تعدد فى اللهجات المستخدمة فى البلاد العربية، لماذا نتجاهله ونصر على هذا التجاهل؟ إن المصرى مثلا لا يستطيع أن يفهم المغربى أو العراقى اذا تحدث مع مواطنيه بلهجتهم، دعك من أن اللهجة الجزائرية مثلا تستعصى على فهم غير الجزائريين، وهكذا.

ألا تكون هذه اللهجات ـ وهى المكونات الأولى فى تكوين الطفل وعلاقته بأمه وأهله ـ عنصرا من عناصر التعدد أو الاختلاف، حتى بعد أن يفقه الطفل ثم الصبى لغته الفصحى ويقيم عليها وبها ثقافته ورؤيته للعالم؟

إن «اللغة ـ الأم»، أى لغة الأم، بالمعنى الحرفىّ، مكون أساسى من مكونات الإنسان.

فى بلاد عربية تقع على الهامش الجغرافى نجد هذا الوضع أجلى وأوضح، فى بلد مثل الصومال نجد أن اللغة الرسمية هى العربية ولكن اللغة الصومالية لغة رسمية أيضا، كما أن لغة السوق هى الايطالية المحرفة، وفى موريتانيا ـ على الرغم من وفرة الشعراء العموديين فيها ـ نجد أن اللغة العربية تتخذ وضع اللغة الرسمية ولكن الدولة تعترف بثلاث لغات محلية أخرى هى البولارية والسونكية والولوفية وهى اللغات التى يستخدمها التلاميذ فى الأناشيد التى يتغنون بها. ومازالت الفرنسية مع ذلك لغة التعليم فى مراحله العامة.

هناك تعدد على مستوى آخر، من ناحية اللغة الأم، فمن ينكر أن للنوبيين لغتين يتكون بهما

الطفل وهما موضع الحرص والرعاية من الكبار حتى الممات لأنهما رصيد الثقافة الشعبية والموروث الشعبى؟

والوضع نفسه يتكرر بالنسبة للأكراد على طول بعض البلاد العربية وعرضها، فى العراق، وسوريا، ومناطق من لبنان والأردن. اللغة الرسمية ولغة الثقافة هنا مزدوجة: العربية والكردية معا، على تراوح مدى الاعتراف بالكردية أو مدى نكرانها واضطهادها أحيانا.

وهناك فى بلاد المغرب العربى ثقافة فرعية بربرية قائمة لا جدوى من إنكارها، وهى لا شك تحقن الثقافة العربية بروافد خاصة متميزة.

وبالطبع فان الثقافة القبطية تستلهم التراث الفرعونى والقبطى الدينى والأسطورى، بشكل خاص، وإن كانت تنتمى أساسا فى رأيى إلى الثقافة المصرية ـ العربية السائدة.

لا شك أن من العوامل الموحدة أو التى تسير فى طريق التقريب اللصيق الحميم بين فروع الثقافة العربية أو الثقافات العربية، عامل التراث المشترك.

ولكى أكون واضحا: فإن التراث ـ كما هو بديهيّ ـ وكما أكرر باستمرار هو شئ نملكه ونحن أصحابه بل هو جزء أساسى منا، سواء كان التراث شعبيا أو عربيا أو إنسانيا. وعلينا، كما هو بديهيّ أيضاً، أن تزيل عنه تراب القرون وأن نخرجه إلى نور الوعى بالمناهج العلمية التقنية التى هى ليست مشكلة ولا هى عويصة ولا بعيدة عن متناول أيدينا، وكذلك بالأساليب الفنية التى هى أقدر وأنفذ وأعمق، ولكن المشكلة حقا هى مشكلة المواجهة بين التراث وبين القضايا والمشاكل المعاصرة. ولا جدوى من الزعم بأن ليس ثم مواجهة.

المشاكل المعاصرة مترابطة بين فلكين من القضايا: قضايا ثقافية وقضايا اجتماعية، كلاهما ينفعل بالآخر، كلاهما مؤثر متأثر بالآخر.

أزعم أنه مما يعوق ثقافتنا بصفة عامة خضوعها للماضى ولسطوته، هذا معزز بالتاريخ، كل ازدهارات الحضارات الإنسانية، بما فيها الحضارة العربية فى عزها، كانت خروجا عن هذه السطوة،

وتأكيدا لحرية الانسان، وسيادة العقل، ومحاولته السيطرة على المصير أو فهمه على الأقل، والتناسق مع الطبيعة.

وهو ما يؤدى بنا مباشرة إلى تعدد آخر فى الثقافة - أو الثقافات العربية - تعدد بين الثقافة السلفية التى تدين بعودة، متوهمة ومستحيلة عمليا، إلى عصر وسيطى ذهبى مزعوم، وهى ثقافة تظل خاضعة لفكر رجعي يعود لعصور الانحطاط، وينحى أكثر ما فى التراث وضاءة وعقلانية، وتحررا وتسامحا، ويعطى الأولوية للتطرف فى ممارسات شكلية وطقسية وانصياع لمفاهيم متخلفة وقمعية، هذا من ناحية.

وهناك من ناحية أخرى الثقافة الانسانية الليبرالية بأحسن معانى الكلمة - اذا نفينا عنها ارتباطها التاريخى بظهور ورسوخ طبقة برجوازية فى اوروبا - أى الثقافة التحررية التى ترى أن العقل هوالرائد وهو الحَكَم والتى تنحاز إلى أشواق الناس للعدل والكرامة والحرية.

إن إدراك مدى الهوة التى يمكن أن تؤدى بنا إليها سيطرة الثقافة السلفية هو الذى يمكن أن يخلص أو ينقذ أو يهدى ثقافاتنا ويثريها، بمعنى أنه ليس بالعقل وحده يعيش الانسان، صحيح، ولكن بغير العقل يظل فى ضلال مبين، وهو ما لا أنى أكرره وأؤكده.

هذا كله يدور فى فلك تعدد المستوى الثقافى. ولكن الأساس هو المشكلة الاجتماعية، فاذا سلمنا أن هناك قمعا يأتى من سيطرة الماضى وسطوته، فكيف يستغل هذاالقمع؟ انه يستغل لأسباب ولأغراض اجتماعية، ويؤدى بدوره إلى تفاقم الأزمة الثقافية فى حلقة متشابكة ومتفاعلة. ومن هذه السيطرة المزدوجة وتجسيدها فى سيطرة المؤسسة الاجتماعية توارثنا تلك الكتل الصماء فى ثقافتنا أى فى ثقافتنا الشعبية وفى ثقافة النخبة على السواء. كتل من العقائدية السلفية المتحجرة التى تقتل الوعى النقدى، وتصفدّ الحركة الديناميية للمجتمع بل تحاول ان ترتد بها للوراء، وتطعن الحرية – أسمى قيم الإنسان – فى الصميم، وتطلق سراح قوى القهر والوحشية والغضب أى قوى اللاوعى المدمرة ما دامت غير محكومة بالعقل. ولكننى أسارع إلى تأكيد أنه فى تراثنا نفسه وفى وعينا الحىّ به يوجد إدراك ناصع لقيم الحرية والتسامح، والعقلانية، وعلنا أن ننميها. فهذا من عوامل التقريب بين فروع ثقافتنا أو بين ثقافاتنا العربية الفرعية.

من أكثر الحلول وضوحا للأزمة الثقافية التى نتحدث عنها، حل المواجهة بين هذين الصنفين من الثقافات: ثقافة السلفى الرجعى، واللاعقلانى، والخرافى، وثقافة النسبى والعقلى والإنسانى. هذه المواجهة التى تعكس وتؤثر على نوع آخر وأعمق فى نفس الوقت، من المواجهة، أعنى بها المواجهة على المستوى الاجتماعى.

لا أنفى عن ثقافتنا ملامح خاصة بها، لا أريد أن أنفى تراثا وخصائص تنفرد بها. ولكننى لا أريد ـ فى الوقت نفسه ـ أن أعزلها عزلا مصطنعا عن الثقافة الإنسانية، عن التراث الإنسانى. وهو ما يبدو أن معظمنا ينساق إليه بوعى ـ أو بغير وعى ـ وهو من أخطر المزالق التى تؤدى بنا إلى التعثر فى الوقوع على الأسباب، ومن ثم إيجاد الحلول..

أعود اذن فأكرر أنه مع سيادة رصيد جامع مشترك بين هذه الثقافات، العربية، القطرية أو الفرعية أو التحتية، فهناك عناصر التوحيد أو التقريب بينها، كما أن هناك عناصر التعدد والتنوع التى هى فى الوقت نفسه عناصر إثراء وغنى وإشارات إلى آفاق مفتوحة.

أن أكون عربيا

أن أكون عربيا هو، من بين أشياء كثيرة أخرى، أن أكون قد عشت مع شعراء الجاهلية وقلت أشعارا فيها غنائية وحكمة ومواجهة لطبيعةٍ قاسية. وفيها قوة العزيمة وسماحة النفس معا.

وأن أكون قد خالطت شعراء الحب العذريّ، وتشبّبت بالعذارى الجميلات وعشقت «ليلى» حتى الجنون وانتظرت أن تُحقق لى «هند» ما وعدت.

وعرفتُ حضارة الهند والفرس والروم قرأتُ آدابهم وعلومهم وترجمتُها الى العربية وظلت هذه الترجمات عن اليونانية واللاتينية والسريانية والفارسية هى مراجع النهضة الأوربية قرونا عديدة.

شددت الرحال ومعى لغتى العربية وثقافتى الإسلامية حتى وصلت الى سمرقند وبخارى وقازخستان، وعشت فى صقلية والقسطنطينية، وقضيت فى الأندلس الإسبانية خمسة قرونٍ، وأسهمت فى مدرسة طليطلة التى كانت منارةً للعلم والفلسفة والترجمة فى ظلام ما كان يُعرف بالقرون الوسطى.

أن أكون عربيا هو أن أكون ابن رشد، وابن سينا، والحلاّج، وابن عربى والنفّرى والصوفيين الذين جمعوا بين الخمر الإلهية بكل حِسيتها ونشوتها وبين الفناء فى المطلق غير المحدود.

استغرقتنى حكايات شهر زاد اللانهائية، ذهبتُ فجأة الى قديم الزمان وعرفت قصر شهر يار ملك ساسان وحلّقت فى عنان السماء على بساط الريح وهبطت مدن النحاس والأبنوس وأحببت البنات الحيّات والبنات الغزلان والبنات البَجعات المرفرفات بين السحب الى جزر واق الواق.

ونقشتُ المنمنمات الأرابيسك فى تفريعاتها ودوران خطوطها التى لابدء لها ولا ختام فهى تمتزج بلا نهائية الوجود.

وشيّدتُ صروح الجوامع بمآذنها الرشيقة الصاعدة ابتهالاً الى السماء وتحدّيتُ الفنَاء.

وبنيتُ دانتيلّا المعمار الأندلسيّ الذى لا حدّ لرشاقته فى «الحمراء»، وحدائق غرناطة الغنّاء.

وركبتُ الجمل والبغلة والحصان ذرعتُ الآفاق من خراسان الى زنجبار ومن أشبيلية الى بغداد طلباً للعلم وتحقيقاً للتراث، دون أن يعترضنى شرطىّ على الحدود ودون أن يطلب منى جواز للمرور.

هذا أشترك فيه مع كل العرب.

ولكنى عربىّ مصرىّ.

وأن أكون عربياً مصرياً هو أن أكون الكاتب القاعد القرفصاء أكتب على البردىّ رموزَ الأبديّة وخطوط الآلهة وأُعلّم الإنسانية.

أقمتُ بيدىّ العاريتين جبال الأهرام الهندسية المُعْجِزة ونَحَتُّ وجهَ الانسان فى قلب الصَخَر وشيدتُ المعابد التى تتجاوز الأبعاد الأرضية وتُطاول السماء وخلّدتُ مُتَعَ الحياة على جدران الموت : ولائم اللذة الحسية من أكْلٍ وشرْب، والخروج الى البرارى والمياه للصيد والقنص، ومتع الرقص وإيقاع الموسيقى كلها ماثلة لاتفنى، فى وجهِ الهلاك أدحض الدثُور.

هذا كله ينصبّ فى ميراثى ويُكوِّنُ مقوّماتى عربياً ومصرياً فى آن.

علّمتُ أفلاطونَ وفلاسفة اليونان فى جامعة «أون» عين الشمس العريقة، وعندما سقطت أثينا كانت الاسكندرية، عاصمتى هى عاصمة الكوْن، منارتها العجائبية لم تكن فقط تدحر ظلمات البحر بل كانت تضئ من مكتبتها ليل فجر الانسانية حينذاك، هتفتُ مع أرشميدس «وجدتها»، ورسمتُ خريطة العالم مع بطليموس.

أن أكون عربياً مصرياً هو أننى وجدّتُ فى الثالوث المسيحى تجسيداً لثالوث أوزيريس إيزيس حوريس فاعتنقت ديانة الناصرىّ لأننى دائما جحدتُ أوثان الرومان، آمنت باللاهوت والناسوت موحّدين بلا انفصال. الإله والانسان جوهر واحد طبيعة واحدة ومشيئة واحدة ولم أتردد لحظة واحدة

فى أن يسقط أهلى وأخوتى شهداءَ بالمئات إيماناً بعقيدتهم الوحدانية، وقلت مع اثناسيوس القديس : «أنا والحقّ فى وجه العالم».

أنا العربىّ المصرىّ خلال سبعة آلاف عام غيّرتُ ديانتى ثلاث مرات لكنها ظلت فى صميمها واحدة أو متقاربة، وغيّرت لغتى ثلاث مرات لكنها ظلت لغتى أنا مصريةً وعربيةً فى آن.

وهى لغةٌ قدسية وأرضية، موسيقية وصارمة الدقة، استطاعت حمْل فلسفة اليونان وعلومهم من اليونانية إلى اللاتينية ومنها الى لغات اليوم المعاصرة؛ لغةٌ هى اليوم على تعدد مستوياتها ولهجاتها رباطٌ وثيق بين كل إخوتى من المغرب الأقصى الى الخليج.

ومع تنوّع تراث العربِ المعاصرين أيا كانت أسلافهم الأشوريون أو الفينيقيون أو البربر أو القبط أو السودان أو قبائل مضر وعدْنان فأنا اليوم قد انصهرتْ فى كيانى الثقافى هذه الترسّبات وهناك تناغم وتكامل وهارمونية تتسق فيها كلُّ هذه المتغايرات.

أن أكون عربياً هو بالضبط أن أكون شيئا آخر غير كتلة واحدة مصمَتة أحادية البعد مونوليتيةٌ، شيئا آخر غير صورة شائهة ليس فيها الا الخنجر بين الأسنان والعباءة والعقال، أنا الذى قدمت مليون شهيد فى الجزائر من أجل الحرية، وأسهمت، فى السويس، فى انهيار امبراطوريةٍ لم تكن تغيب عن أراضيها شمس القهر والاستغلال.

أن أكون عربياً اليوم هو أن أقف أمام نظامٍ عالمى جديد يهدف الى تذويب الكائن الإنسان فى كل مكان إلى صورة نمطيّة وسلبيّة متكررة لكى أحفظ هويتى العربية التى لاتنفصل عن مسيرة الإنسانية التى ظلّت وستظل أبدا تعرف قيم الحريّة والعدالة والكرامة والعقلانية والحقّ المقدس فى الحفاظ على استقلاليةِ وإرادةِ الكائن الانسانىّ الفرد ضد كل آليّات القهر والتجريد والاستلاب.

ومن جامع الفَنَا فى مراكش الى الجامع الأموى فى دمشق، ومن مكّة المكرمة الى المسجد الأقصى فى القدس الشريف، من أهرام مصر الى أطلال بابل فى العراق أن أكون عربيا هو أن أعمل مع كل إخوتى على هذه الأرض (بالرغم من صعوبات المخاض ومشاقّ التحوّل وعودة عصر المجاعات والتعصب والقمع واضطهاد الفكر ومحاكم التفتيشِ وقتل الخصوم الفكريين، والحروب الدينية والعرقية فى كل مكان) على بناء مستقبلٍ تظل فيه للمثل الانسانية : العقل والتحرر والتسامح، قيمتها.

الى .. سلامة موسى

أستاذى سلامة موسى

هل كنت أنت توافق على أن كاتبا واحدا، أو مفكرا واحدا، كان باستطاعته أن يغيّر حياتك ؟ أنت علمتنا - من بين أشياء كثيرة - أن الذين أسهموا فى تكوين قوامك الفكرى كانوا كثيرين : من ماركس الى روسو ومن غاندى الى داروين ومن برستيد الى تولستوى، ومن الجاحظ الى فرويد.

وكم من كتّاب ومفكّرين و شعراء وروائيين على السواء قد ضربوا بسهم أو أكثر فى تغيير حياتى، ما فى وسعى أن أحصرهم اليوم ولا أتبين الضفائر التى جدلوها فكوّنت - من بين أشياء كثيرة - نسيج حياتى الفكرية والروحية.

ولكنى أذكر الفرحة والدهشة وروعة الاكتشاف التى عرفتها عندما قرأت كتبك وأنا صبى فى الرابعة عشرة من العمر : مصر أصل الحضارة، نظرية التطور وأصل الانسان، الاشتراكية، ومقالاتك فى المجلة الجديدة والهلال التى كنت أشترى أعدادها القديمة من بائع يفرش بضاعته على الأرض فى شارع صلاح الدين تحت مبنى شركة النور ليبون فى الاسكندرية.

روعة اكتشاف قوة العقل وسطوة اللاوعى معا، وتأكيد الشكّ، فى مواجهة ذلة الاذعان أمام العقائدية الجامدة المتحجرة، كان ذلك ما تفتحت روحى عليه بفعل كتاباتك، وما دفعنى بعد ذلك الى ارتياد أصقاع الفكر ووضع الأسئلة دون وجل أيا كان موضوع الفكر أو السؤال.

أما البلاغة العصرية عندك فهى الدقة حتى درجة التعرية الكاملة والضبط حتى درجة اللغة التلغرافية. أما عندى فقد كانت فىّ دائما نزعة وحشيّة وشاعرية تأبى النسك اللغوى وتجنح نحو البذخ اللغوى، ولكنى تغيّرت لأننى طرحت نهائيا - بفعل دعواك - كل القوالب الإنشائية والصيغ الجاهزة المكرّسة، وعرفت - كما كانت طاقة كامنة فى دخيلتى تعرف دائما وان كانت غير مفصح عنها - أن اللغة هى بعد آخر من أبعاد الروح بل من أبضاع الجسد، وأن جدتها هى نفسها حيويّتها،

هى بلاغتها العصرية بل المستقبلية.

وهكذا مهدت أنت تربة روحى، فى فجر الصبا الباكر، وكان الزلزال الذى ابتعثته من أغوارها أول الزلازل التى عصفت بأبنية أقامتها عقائدية مكرّسة جاهزة أيضا، صحيح أن زلازل أخرى كثيرة أعقبت ذلك، كشوف الرواية الروسية والرومانتيكية الانجليزية والسيريالية الفرنسية وفتوحات الماركسية المتحررة التى تغازل الفوضوية، وعواصف الحب والحبوط وأمجاد التحقق الفيزيقىّ والروحىّ ولجج الكتابة التى ما أنى أغوص فيها وأطفو وأخوض غمارها بلا مرسى، هذا صحيح، ولكنك أنت يا أستاذى، كنت قد حرثت هذه الأرض بمحراث العقلانية والتسامح والاعتزاز بكرامة كامنة فى داخلى، وسط أهلى وبهم، وفى وطنى وبه، ألم تقل لى، دون تردد، إن مصر هى أصل الحضارات، ألم تقل لى، دون تردد، إن العربية لغة قادرة ومطواع، فلعلك أومأت لى بإرهاص عشقى لهذه اللغة، كما رويت غراس عشقى لهذا الوطن.

أى تغيير فى حياتى أعمق، وأبكر، وأخصب من هذا الذى آذنت به؟

فيا ليتنى، بكل ما كتبت – وما أقله – أن أنجح فى أن أجعل قارئا واحدا فقط يرفع رأسه فى كبرياء – ولو بمقدار شبر واحد – وأن يقول : ها قد عرفت – ولو أكثر قليلا جدا – ما معنى الحرية، والعدالة، والكرامة.

عن القمع والحرّية وتأكيد معنى الاختلاف و «التطبيع»

الحريّة عندى فى الثقافة وفى الكتابة شرط ومناخ فى العمل الروائى والشعرى كما أنها شرط الإبداع الحضَارىّ.

هى شرط الإبداع فى العمل الفنى، فمن غير حرية لن تقوم للعمل الفنى قائمة. وهى هنا ليست مجرد إحساس الفنان بالحرية، هذا الإحساس الذى أراه حتميّة ضروريّة من ناحية، بل مفترضة منذ البداية.

الحريّة، فى العمل الفنى، عندى، أكثر من ذلك. بمعنى أن وجود العمل الفنى نفسه هو حرية، حرية فى الاختيار، وحرية فى البناء. وهى حرية تُلقى على عاتق المتلقّى عبئاً آخر من الحرية، ومن هنا تنتفى المقولة الشائعة عن أن الحرية المطلقة هى الانفلات والفوضى وانعدام القانون. هذا كله بديهىّ لايكاد يحتاج إلى تأكيد.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فان الإبداع الروائى، والشعرى، له سياقه الخاص الذى يجب أن يكون، بل هو بالضرورة وبالتعريف نفسه، منفصلٌ عن سياق التأريخ، أو عن سياق النص الإلهى، أو عن غير ذلك من السياقات. ولا يجب أن نخلط بين هذه السياقات وإلا وقعنا فى حلقة خبيثة لا خروج منها.

ولاشك أن للنصوص الإلهية والمكرّسة احترامها، ولاشك أن مشاعر المؤمنين لها احترامها، كل ذلك فى إطار السياق الخاص بها.

ولكن حرية الروائى فى عمله لاينبغى أن تُقيَّد بأى قيد، طالما أُخِذت فى داخل سياقها الخاص بها.

العمل الفنى لا يمكن ولا يجوز أن يُعامَل معاملة النصّ الدينى، سواءً على سبيل الدحض أو على سبيل الامتثال.

المعايير الوحيدة التى يُقَيّم بها العمل الفنى الروائى أو الشعرى أو المسرحى أو غيره هى معايير فنية بحتة، وليست معايير دينية أو علمية أو أيديولوجية أو بحسب المواضعات الأخلاقية الاجتماعية.

لا وجود للحرية إلا إذا كانت مطلقة، في الأساس : منطلقا، وطريقا، وهدفا، على السواء.

الحرية مُطلقة، أو يجب أن تكون مطلقة. صحيح فى النهاية أن إطلاقيتها هذه قانون متضمَّن ومُضمَر، يلهم العمل الفنى كله، ولكنه خفىّ، وبالتالى هو مسئولية من غير أن يكون فرضاً، وهو اختيار وليس إلزاما من الخارج، ولا انصياعاً لقيود مصنوعة من سُلطة أخرى غير سُلطة الفن نفسها.

لكن اذا كانت هذه هى شروط قيام العمل الفنى، بالحرية، وفى الحرية، أى فى داخل الحرية، فإن شرط ازدهار تَلَقّى هذا العمل الفنى، وتوافر الاستجابة له، هو مناخ الحرية فى الثقافة، وفى المجتمع بشكل عام، وهو المناخ الوحيد الذى يجب أن يكون سائداً دون أدنى تحفظ.

ذلك المناخ لا يوجد إذن الا بالحرية القائمة على احترام الآراء الأُخرى، أى أنها حرية قائمة على تسييد الحوار والعقل وليس على الانصياع لمتطلّبات آليّات القُوى النفسية المدمّرة: قوى ظلاميّة التعصّب وتأكيد الذات فى نوعٍ من العمى عن وجود الآخَر وعن نور التسامح.

من الواضح أن آليّات القهر والقمع آليات ليست داخلية فقط ولكن جُوّانيّتها من شروط قيامها، أى أن آليات السلطة الخارجية البرّانية (بأكثر من معنى) تعمل عملاً أساسياً هنا (كما أن آليّة الحرية ليست داخلية فقط). إن الآليات العميقة – آليات الكبت والزَمّت والخوف والتحسُّب والتحوُّط والهرب هى آليات نفسيّة وجوّانية. ولكنها أيضا تستند الى أنواع من السلطة الخارجية، بل تقوم بها، تتراوح من سلطة الموروث الى سلطة النصّ المكرّس أو المقدّس، ومن سلطة قَهْر «الأنا» العُليا الى سلطة الظُلم الاجتماعى، ومن سلطة الحِس العام السارى خفية فى تضاعيف النفس والمجتمع على السواء والذى قد يكون أحياناً – بل غالبا – أقسى وأشد صرامة من أجهزة القمع المعلنة السافرة، إلى سلطة القوانين سيّئة السمعة، وما بين طرفىْ هذا القوس من مختلف آليّات القهر على تعدّدها ورهافة مقدرتها على التسلّل والانسراب، أو جفائها وغلظتها وفجاجتها الخشنة شاكية السلاح وبارزة المخالب.

لابد، عندى، إذن أن تتضافر آليّات الداخل والخارج، النفس والمجتمع، آليات النص المفتوح والتلقِّى الحر، كلها، لكى تضع اللبِنات الأولى والأساسية لحرية الثقافة والإبداع، بل لوجودها الحق.

نتيجة ذلك أن المبدع المفكر الحرّ عليه أن يدفع الثمن دون تردد.

تعدديّة المواقف والاتجاهات والإبداعات على ساحة الحرية لايمكن أن تكون ثابتة أو جامدة أو قالباً فى مواجهة قالب، بل يجب أن يكون هناك فى تصوّرى نوع من المرونة والتفاعل الحر والتشكل المستمر وفقا لإملاء العقلانية أساسا، والقيم الكبرى المساوقة لها، مترتبةً عنها بل نابعةً منها، قيم السعى نحو العدالة والكرامة الانسانية وقبول ذوات الآخرين، والقيم الأخرى، وتفهمها مادامت لا تتنافى مع العقل، دون نزولٍ عن إيمانٍ بحقائق ما، ليست مقذوفة علينا من عالم مثالىّ سُطِّرت فيه كل الألواح المحفوظة بل هى مصاغة صياغة متصلة لاتهن، بإدراك حرّ وبايجابية قادرة على التمثّل والاستجابة لتحدياتٍ جديدة.

وحتى إذا كان «الآخر» – فى ميدان الثقافة والفكر والإبداع – ظَلاَميًا، قمعيًا، لا عقلانيًا، فلا مفر من التعامل معه – ثقافيا – بإدراكٍ أن الحَكَم الوحيد الحقّ هو العقل.

أريد الآن أن أؤكد على شئ واحد : هو معنى الاختلاف.

أى على ضرورة الحوار، أى على قيمة السماحة والاستنارة.

فهذه كلها معانٍ لشئ واحد.

إن التسليم بالاختلاف – بل بحتميّته – والقدرة على الحوار مع الآخر المختلِف، على أساسٍ وطيد من قيمة الحرية وقيمة العقل، ربّما كان فيه، وحده أو بصفة رئيسية، نجاة من التردّى نحو شقّ الروح، وإصابته بشرخ قد لا يلتئم.

لكن الوحدة بطبيعة الحال لا تعنى أن يُصبّ كل شئ فى قالبٍ واحد، مصمت، مغلقٍ على نفسه.

على العكس تماما، لا تتأتى الوحدة الخصبة الخلاّقة الا بالتنوُّع، والتغايُر، وجَدَل المتغايرات، أى بالاختلاف.

ولا حَكَم فى هذا الاختلاف الا العقل. لا السلطة.

لا سلطة النصّ، ولا سلطة السلَف، لا سلطة العقيديّة المتزمّتة ضيّقة الأفق، ولا سلطة التنظيم أو النظام.

لذلك فان الدعوة الى الحوار لابدّ أن تستمر وأن تتدعم، وكل الأصوات الصارخة الآن «بإيقاف الحوار» لاتعنى فى النهاية الا الانضواء تحت الإرهاب، أى تحت القَمْع، أياً كانت مبررات هذه الدعوى.

أما دعاوى العنف بالقانون، من ناحية، والتهديد بالقتل بسبب اختلافٍ فى الرؤية، من ناحية أخرى، فلن تولّد الا عنفا أهوج أو قمعاً قاتلاً للإبداع نفسه، وان كنت أومن بأن الابداع لايمكن أن توقفه آليّات القمع والتهديد.

وكما كان الشأن فى عصر الازدهار الثقافى والحضارى الاسلاميّ والعربي – وفى كل عصور النضج والخصب الحضارى – فإن كل شئ، كل شئ دون استثناء، قابل للنقاش، والحوار، والاختلاف، والاحتكام الى العقل. حق الاختلاف يجب أن يكون «مقدساً»، ضرورة الاختلاف يجب أن تكون أساسيّة.

اذا كانت المتغيرات الدولية فى المنطقة تعنى، فى أحد جوانبها على الأقل، تناول العمل السياسى، واذا كان العمل السياسى هو فنّ التعامل مع الممكن، فان العمل الثقافى، على العكس، هو فنّ مهاجمة المستحيل، هو المغامرة والضرب فى المجهول باستهداء قيمٍ هى فى الوقت نفسه معرفية وخلقية وعقلية وروحية معاً.

لاشك ان «اتفاق غزة – أريحا أولاً» – على سبيل المثال، ومايتلوه من خطوات واجراءات – قد جاء نتيجة للممكن، والراهن، والمتاح فى الساحة السياسية الآن ومع أن المفترض أنه خطوة لابد أن تتبعها خطوات فى شوط طويل، وفى عمل شاق دؤوب، وإلا كان لاقيمة له، حتى من الناحية السياسية، إن لم يكن مما يضير بالقضية كلها، إلا أنه جاء إلينا أيضا بصدمة سياسيةٍ ووجدانية أيضا.

لست بحاجةٍ الى أن أشير الى انحسار الآمال وتساقط المشروعات اللامعة البريق لا فى

«الوحدة» العربية التى كانت مناط آمال عريضة، بل حتى فى مجرد التضامن بين الدول العربية، لكننا ظللنا ونظل مع ذلك حريصين على حلمنا الجميل بفلسطين حرة حقا، مدنيةً حقا، مستقلةً حقا، وقوية.

يبدو الآن انه قد تكسرت أجنحة هذا الحلم على صخرة الواقع السياسىّ الصلب، إلا أننى أوقن أن ستنمو له أجنحة جديدة محلّقة.

إذا كان لا مفر الآن من قبول الحلّ الجزئى المؤقت فى ميدان العمل السياسى باعتباره أولاً وأساساً خطوة أولى نحو تحقيق أكمل وأشمل لفلسطين التى مازلنا نعقد العزم على إيجادها، فان المجابهة الثقافية ليس عليها أن تقبل حلولاً جزئية أو وسطى، بل يجب عليها أن ترفض كل تنازل وكل إهدار، فهذا هو مجالها.

هذا هو جوهر العمل الثقافى.

ومع ضرورة التعددية، وتفهّم وجهات النظر الأخرى، والتواجد مع الاختلاف، فليس هناك ولا يمكن أن يكون قبولٌ ولاتصالح ولا تعايش ولاتطبيع مع الاستعلاءِ العنصرى، ولامع القمع، ولا مع إهدار الحقوق الأوليّة، وهذه كلها الأسس والمقوّمات التى تنبنى عليها النظريةُ والممارسة للدولة الصهيونية.

هل هى شبَح؟ إن إسرائيل تدخل فى بنيةٍ أوسع وأشمل هى بِنْية الهيمنة الامبريالية العالمية.

مقاومةُ هذه النظرية وهذه الممارسات سياسياً وثقافياً هى لُبّ العمل الذى وحده يمكن أن يصون ثقافتنا القومية. ومن ثم فإن مايسمى «التطبيع» معها، هو بعينه الخروج عن «طبيعة» المبادئ الأوليّة الأساسية، بل انتهاكها.

إن هذه المجابهة تعنى التمسك بل التشبث حتى آخر جهد بقيم العقلانية، والتسامح فى إطار العقلانية، واعلاء الحرية والكرامة الإنسانية.

هل معرفة «العدو» تعنى التطبيع معه؟

هذا سؤال ملّح وراهن.

العدو هنا ليس مجرد الإنسان العادى الذى يعيش فى إسرائيل، أو ليس هو بالضرورة. الإنسان العادى الذى عاش فى ألمانيا الهتلرية النازية هل كان بالضرورة عدواً لقيم التسامح والإخاء؟ هذا السؤال أيضاً مازال بحاجة إلى إجابة قاطعة، لعله لن يجدها قط، مثل هذا الإنسان «العادى» قد أُشرب - بفعل آلة دعائية كاسحة - نزعاتٍ عنصرية واستعلائية تجعله عن وعى أو عن غير وعى - عدواً.

العدوّ هنا هو أولاً: تلك الآلة الحاكمة فى إسرائيل، بما تقترفه كل يوم ومنذ أن جاءت - أو جئ بها - من جرائم؛ هى فى كل صورها انتهاك للإنسان وللإنسانية، الاستعلاء العنصرى، القمع الغاشم، إهدار الحقوق الأولية الأساسية لا للإنسان الفلسطينى العربى فقط - وهو واضح وجلي - بل للإنسان اليهودى الذى تفرض عليه كراهية العرب وازدراؤهم وتنكيرهم وتجهيلهم، ومن ثم يدفع به إلى اجتراح قسوةٍ لا إنسانية، وتعصّب وحشىّ.

العدو هنا هى الممارسات العملية والمقومات الفكرية التى هى قوام الدولة الصهيونية - وقوام النظرية الصهيونية التى ترى ذاتها أعلى من سائر البشر، وتلوذ بأنها الشعب المختار من الله، ومهما بدا من «علمانيتها» و «مدنيتها» فهى تعيش فى معزل - جيتو - من صنع أيديها، وتحصنه بترسانة نووية رهيبة وتنطلق منه نحو سطوة اقتصادية ضارية.

هل يُراد بنا «التطبيع» مع هذه المقومات «غير الطبيعية»؟

ثم إن اندراج هذه البنية الإسرائيلية كلها فى سياق هيمنة الإمبريالية العالمية والنظام العالمى الأمريكى الجديد، أمر لا شك فيه، فكيف نقبل أن تكون علاقتنا به «طبيعية»؟

إن التنازلات التى يفرضها الأمر الواقع على السياسيين لا محل لها عند المثقفين والمبدعين والفنانين.

وحتى هذه التنازلات مشكوك فى ضرورتها بل وفى أنها سياسياً - بهذا الحجم - عملية ومجدية، وإذا كان العمل السياسى هو فنّ التعامل مع الممكن، فهل أدار السياسيون هذا العمل بمهارة وبُعد نظر؟ مازال هذا السؤال مطروحاً، تجيب عليه الأيام، يوماً بعد يوم.

أما العمل الثقافى فهو على العكس، إنه بطبيعته فنّ التعامل مع المستحيل، والضرب فى أفق المجهول المستشرف، المرموق، باستهداء قيم هى فى الوقت نفسه قيم المعرفة – وهى أيضاً قيم خلقية وعقلية وروحية.

المعرفة لاتعنى – أبداً – التهاون مع جرائم التفرقة العنصرية واغتصاب الأرض – واغتصاب الثقافة – وهى كلها ممارسات الآلة الحاكمة فى إسرائيل.

فإذا كان من الضرورىّ – وهو مشكوك فيه على الأقل – أن يقبل الساسة حلاً جزئياً مؤقتا فى ميدان العمل السياسىّ، باعتباره أولاً وأساساً خطوة أولى بحاجة إلى عمل شاق ودءوب ومتصل نحو تحقيق أكمل وأشمل لفلسطين؛ التى مازلنا على إيماننا بوجوب وجودها حرة حقاً، ومستقلة حقاً، وعلمانية حقاً، فإنه من الضرورى – وهو أمر قطعىّ – أن تكون المواجهة الثقافية مما لايحتمل التنازل بأى شكل أمام ممارسات القهر والتهديد والتفرقة والتعصب، ولا يحتمل، بالتالى أى نوع من أنواع «التطبيع» معها.

لكن هذه المواجهة نفسها تتطلب – بل تقتضى – «المعرفة» .«اعرف عدوّك» مأثور مازال صحيحاً، صحة المأثور الآخر «اعرف نفسك».

وهل نحن بحاجة إلى أن نشير – فى ميدان المعرفة بالنفس – إلى هشاشة البُنَى السياسية العربية، وإلى تردى معظم – إن لم يكن كل – النظم العربية فى ممارسات قمعية متباينة الحدة وطأة؟! وتردى معظمنا – نحن المثقفين – فى هوة قبول هذه الممارسات، إن لم يكن بالفعل فعلى الأقل بالصمت؟! لكن إيمانى بالطاقات الروحية ومن ثم، بالطاقات النضالية عند مثقفينا – وأساساً عند شعوبنا – لا تحده حدود.

أزعم موقنا، بأن المعرفة – معرفة النفس، ومعرفة العدوّ، معرفة الذات ومعرفة الآخر – ليس لها إلا نتيجة واحدة، هى رفض التطبيع بأى شكل من أشكاله، رفض تطبيع الزيارة، والاتصال، والتعامل، والتبادل، ليس رفض التطبيع هو رفض دفن الرأس فى الرمال فقط، بل هو صحو العين والإدراك والضمير.

ماوراء العامية: عن الفصحى والعاميّة والهويّة والشعر

اللغة عندى ليست فقط وسيلة لمقاومة التيار العدوانى للثقافة الاستهلاكية الكوزموبوليتية بأسوأ المعانى، هى كذلك بالتأكيد، لكنها أساساً «أداة» فعالة لتأكيد الهوية الوطنية فى وجه الهجمة الثقافية التى تهدف الى تسطيح القيم الروحية والثقافية والى تغريبنا عن جوهر ثقافتنا الأصيلة وتراثنا القومى.

لا أنطلق فى هذا من منطلق ضيق الأفق أو انعزالىّ أو شوفينىّ على الاطلاق، انى أؤمن أن القيم الثقافية الروحية هى فى صميمها إنسانيّة وعالمية وهى فى أساسها قومية ومحلية ولكنها ملك الانسانية جمعاء.

وعندما أقول «أداة» فهى كلمة إجرائية بحتة، فاللغة ليست وسيلة، بل هى لاتنفصل عن طاقة أو شحنة مضمونها، هما شئ واحد.

فى ١٩٤٦ كنت طالبا فى جامعة الاسكندرية، كان اسمها جامعة فاروق الأول ملِك مصر السابق، وكان من بين أنشطتنا فى تلك الأيام المشتعلة المتوهجة بنار الوطنية والمفتوحة على آفاق منيرة من الأمل والإمكانيات الخصيبة، نشاط يبدو ساذجا لأول وهلة، هو تعريب اللافتات وتحويل عناوين المحلات فى الشوارع من الانجليزية والفرنسية واليونانية الى آخره الى لغة البلاد القومية اللغة العربية.

كانت الاسكندرية مدينة كوزموبوليتية بالفعل، ويبدو ذلك نشاطا صبيانيا بشكلٍ ما، ولكنى بعد خمسين عاما أجد انه كان شيئا له معناه وله دلالته الخطيرة ففى سنوات السبعينيات، السنوات التى انفتحت فيها البلاد على مصراعيها أمام الهجمة الامريكية والاستغلال الذى لا حياء فيه والتبعية وتآكل دخول العاملين المتضخّم المستشرى والتى قاوم فيها الشعب المصرى هذه الهجمة مقاومةً باسلة، فى هذه الفترة كانت لغة البلاد أيضا هدفا متخيَّراً للعدوان؛ نجد شوارعنا وإعلاناتنا فى

التليفزيون وفى الصحافة هجيناً مضحكا ومؤسفا فى الآن ذاته من الكلمات الامريكية والفرنسية والعربية فى الوقت نفسه وهو خليطٌ مع ذلك يكاد يكون مسلّما به من جماهير الناس فهذه هى سطوة أدوات الإعلام الجماهيرية.

فى البلاد العربية هناك عدة مستويات للغة، هناك مثلاً اللغة التقليدية الكلاسيكية التى تنطوي على أنواع من اللغات أو من الاستخدامات اللغوية، وهناك، شأنَ اللغات الأخرى، مستوى شاعرى للغة ومستوى تسجيلىّ ومستوى سردىّ مألوف يومىّ، ومستويات أخرى ممكنة، كما أن هناك لهجاتٍ أو لغات دارجة متعددة، ومن ثمّ فقد يكون الكاتب العربى محظوظاً اذ تتاح له إمكانياتٌ لا حدود لها تقريبا للإفادة من نغمات هذا السلّم الموسيقى الغنىّ والمتعدد، وهو على كل حال مسؤول مسؤولية كبيرة أمام تراثه اللغوى والمضمونى، الذى يعود إلى قرون عديدة من الزمان والذى يواجه فى الوقت نفسه تحديات هذا العصر على الأصعدة الفنية والاجتماعية والسياسية والحضارية.

هذا التنوع والغنى فى المستويات اللغوية لا يعنى وحدَ قالبية مصمتَة مغلقَة ومفروضة من أعلى بل يعنى حقلاً فسيحا وأفقاً واسعا للإبداعات تصبّ كلها فى إغناء وإثراء مضمون الهوّية القومية والهويّة الفنية للأعمال الأدبية فى بلادنا.

ردّ الفعل الذى قد يكون واعياً أو قد يكون تلقائيا هو نوع من الحفاظ على اللغة القومية والاحتفاء بها فى العمل الأدبى احتفاءً قد يبدو كأنه يوشك أن يكون جهداً شكليا أو شكلانيا، ولكنه فى الحقيقة جهد يقوم أساساً على قاعدة الدفاع عن الهويّة الوطنية بل الدفاع عن القيم الإنسانية نفسها فى مواجهة التفاهة والتسطيح والعنف من أجل العنف والإثارة الحسية بأسوأ معانيها.

ليست العناية بموسيقية اللغة فى أدبنا المعاصر والطليعى الآن مجرد غواية فنية اذن وليست على الإطلاقِ تكراراً لتجارب فى الأدب الغربى لها سياقها الخاص ومواصفاتها الخاصة، بل هى فى صميمها دفاع بطريق الفن عن الهوية الوطنية التى تمثل اللغة عنصرا أساسيا فيها.

ان الفصحى تستند الى ركيزةٍ راسخة هى القرآن الكريم والتراث، والجانب القدسىّ منها يظل باقيا يتحدى الزمنِ، فالعربية تختلف عن اللاتينية اختلافا أساسيا، وربما كانت رؤية لويس عوض المضمرَة، والمفصح عنها نادراً فى هذا الصدد، ليست دقيقة، لأن اللاتينية كانت لغةَ كنيسةَ وكهنوت

فقط، أما العربية فهى لغة مقدسة بذاتها وليس باستخدامها.

ومع بقاء النُواة (الفصحى القُرَشية القرآنية) صلبةً وسليمة فإن العربية مرت بتطورات ودخلت عليها مستحدثات تساوق الزمن كما لابد أن يحدث فى كل لغة حية. العربية الفصحى، عبّر الجاحظ، على سبيل المثال، الذى أدخل المفردات العامية، بل أسقط الأجرومية أحيانا عن عمد، وعبّر الشعراء على مختلف مشاربهم، والكتّاب والروائيين، سرت فيها مياة رفافة من روح العاميات المختلفة.

فى فن القَصّ عندنا فى مصر، لابد أن نذكر ابراهيم عبد القادر المازنى الذى لعله أول من أفاد من المفردات العامية ذات الأصول الفصحى أو على الأصح المفردات الفصحى التى يسود الوهم أنها عامية، لمجرد أن الناس يستخدمونها فى حياتهم اليومية وخصوصا بعد أن عمد الإحيائيون مثل البارودى وشوقى، حتى طه حسين، الى نفى وإقصاء هذه المفردات على فصاحتها وعراقتها استهدافاً منهم لأرستقراطية معيّنة فى اللغة، وما تصوروه تطهيراً لها من أوزار الاستخدام اليومىّ الحياتىّ.

وفى تصورى أن الغالبية العظمى من مفردات العامية وخصوصاً فى مصر هى فصيحة أو مشتقة من الفصحى أو مؤدّىً بها الى معنىً يقارب معناها فى الفصحى. أما الفارق الأساسى بين العربية والعاميات فهو فى الأجرومية وقواعد وتركيب الجملة، لا فى صُلب مادة المعجم.

وبطبيعة الحال فإن هناك مستويات متعددة فى العربية الفصحى التى أظنها أعرق لغة حية معاصرة اليوم. وأيضا هناك طبقات متعددة من العامية القُطْرية والمحلية فى الإقليم الواحد. هذا الغنى الفادح بل الفاحش يتيح للكاتب إمكاناتٍ لا تكاد تحدها حدود فى العزف على مقامات وطبقات سلّم موسيقى عريض مثقل بالاحتمالات، تلك ثروة لا أعرف الكثيرين من المبدعين استطاعوا أن «ينهبوها»، والنهب هنا مباح تماما، وهى كلمة أستخدمها هنا بمعناها الضدّى.

ما أحاول فعلَه فى كتابتى القصصية والروائية بل النقدية أحيانا أن تقع المفردات الفصحى التى نتوهم أنها عامية، بحيث تندمج فى السياقات والتركيبات والمفردات الفصحى المتوارَثة أو الشعبية بطبقاتها المختلفة (العامية الاسكندرانية أو الصعيدية أو عامية المثقفين).

أسعى أساساً الى الاحتفاظ بالهالة التى تشعُ من الفصحى، وفى الوقت نفسه أريد لها ألا تكون نَمَطية، بل توليفٌ بسياقاتٍ ولُقَى العامية الفذة، وأسعى أحيانا الى ابتعاث وإحياء ما يصطلح النظر النقدى الشائع على تسميته بالحوشىّ أو المهجور من اللغة، بأن أضعه مضفوراً بنوع من العفوية المتعمَّدة إن صح التعبير - وهو صحيح - فى صيغة تجعله يرفُ من جديد بدماءِ البعث والحياة البِكر، فلعلنى أجد فى ذلك ضرورةً ومتعة، كما يجدهما قرائى فى ما أرجو.

أهناك حقاً بين العامية أو «العاميات» والفصحى أو «الفصحيات» إشكاليةٌ بشكلٍ أو بآخر، نتج عنها ازدواجية فى الكتابة لدى المبدعين، أو جاءت نتيجةً لها محاولاتٌ واجتهادات فردية لكل مبدع فى هذا الصدد؟

ليست لدىّ أية اشكالية على الاطلاق فى هذا الصدد، ان «الاشتباك» هنا مطلوب وقد يؤدى الى مستوى راقٍ من الإثراء اللغوى، ذلك أن من الأوهام الشائعة ان هناك مايسمى «بالعربية». هناك فى واقع الأمر أكثر من عربيةٍ معاصرة وتاريخية. فى تصورى أن القصاص والشاعر والمبدع أمامه ثروة فادحة وفاحشة عليه أن يختار منها أو أن يفيد منها، كما أسلفت.

ومن ثمّ فان العامية تقع فى الرصيد القومى العام المشترك جنبا إلى جنب مع طبقات ومستويات العربية المختلفة من تراثية جزلة رصينة الى تراثية أيضا فلسفية وفكرية وغنائية إلى غير ذلك، ومن معاصرةٍ بكل لهجاتها وأساليب تعابيرها. ليس عندى أدنى إحساس بالحرج من استخدام الكلمات والتعابير والسياقات العامية سواء كانت عامية اسكندرانية أو صعيدية مثلا أو كانت من اللهجات الأخرى.

أكرر أن معظم الكلمات العامية فى حقيقة الأمر تعود الى أصولٍ عربية فصحى أو هى بالفعل كلمات فصحى وهناك كما قلت وهم شائع بأن ثمةّ عربيةً واحدة، هذه العربية التى اختارها رواد الإحياء، فى عصر «النهضة العربية» بدءاً من محمود سامى البارودى وأحمد شوقى مثلا أو طه حسين أو ميخائيل نعيمة وحتى نجيب محفوظ وغيرهم، اختاروها من بين إمكانات كثيرة، هذه العربية تتسم بنوعٍ من السلاسة والرصانة، والتأبىّ أو الكِبْر عما يستخدمه الناس فى حديثهم اليومىّ حتى لو كان فصيحا فى الحقيقة أو مقاربا للفصيح، إن الكتّاب والشعراء - ربما حتى اليوم - على

الأقل من أصحاب الحساسية التقليدية ينأون بأنفسهم عن أن يستخدموا الكلمة الموحية الحية التى تجرى فيها دماء الطزاجة والقوة والتى يستخدمها الشعب، ترفعاً منهم عمّا يستخدمه الناس، وليس هذا، بطبيعة الحال، شأن الكتابة الإبداعية.

وحتى بالنسبة للترجمة فلا توجد إشكالية عندى. ولى تجربة تعود الى الخمسينات عندما ترجمت مسرحيةً، هى «الخطاب المفقود» للكاتب الرومانىّ يون كاراچيالى، ترجمتُها عن الفرنسية، وأحسست أن لها فى الأصل مستوياتٍ لغوية عدة، فاستخدمت فيها هذه التراكيب والمستويات العامية الفصحى أوْ الفصحى التى تبدو كأنها عامية وانْ كانت بالفعل كلمات عريقة وأصيلة فى العربية. وكانت نتيجة ذلك مدهشة من حيث تلقّى الجمهور لها اذ استقبلها بحماسة، وترحيب، واستمتاع، أمكننى بذلك نقلُ دلالاتٍ ومعانى وإيماءات لم يكن من الممكن نقلها لو أنى اقتصرت على مستوى واحد من مستويات اللغة. إن استخدام هذه المستويات المختلفة فى الكتابة يساعد الكاتب بشكلٍ كبير على أن ينقل الكثير مما يريد دون أن يضطر الى تفصيله أو شرحه، بمعنى أنه يكفى أن يأتى أحد الشخوص فى العمل الفنى ويتكلم بلهجة معيْنة لكى تعرف طبقته الاجتماعية وفئته والإقليم الذى جاء منه الى غير ذلك.

أذكر فى هذا الصدد تجربةً مدهشة لكاتبٍ صديق هو الكاتب المغربى محمد برادة فى كتابه «لعبة النسيان». فقد لعب التغاير «اللغوى» أو تعدّد مستويات اللهجة بين الفصحى والعامية الفاسيّة على التحديد، دوراً هاماً فى التركيب الموسيقى والمضمونىّ والشكلى للرواية اذ أن فيها فصولاً كاملة بلهجة «فاس» فى الأربعينيات وهى لهجة قد لا يحيط بكل أبعادها المغاربة أنفسهم. ذلك أدّى الى إثراء العمل وتحديد أشياء كثيرة لم يكن الكاتب مضطراً الى أن يتدخل بصوته لكى يقولها بل كان كلّ مافعل أن ترك الشخصية توحِى، بمجرد حديثها، بكل ما تحمله البيئة الثقافية والاجتماعية والسياسية والزمنية والمكانية.

كما أذكر لغة عبد الفتاح الجمل الخارقة الجمال والفعالية، فى تطويعه للمفردات العامية الصريحة، أو العامية – الفصحى، وللسياقات ولغّات الجمل سواءً كان ذلك فى رائعته الأخيرة «محب»، أو فى تلك المقطوعات القصيرة التى كان ينشرها فى المساء، فى السبعينيات، كم أتمنى أن

يجمعها ويعمل على نشرها أحد محبّيه والمدينين له بالفضل وهم كثيرون.

وأذكر أيضاً، بإعجاب، لغة محمد مستجاب المُوحية، وتجارب خيرى عبد الجواد فى دمج عامية الشعب وعاميّة التراث الشعبى بفصحى السرد السلسة.

بدهيٌ أن المسألة ليست فى استخدامِ العامية أو الفصحى أو أحد المستويات منهما فى المُطلق، لا يمكن فى الفن أن يكون المعيار فى المُطلق أو فى المبدأ.. وإنما فى كيفية استخدام أو تطويع السياق فى أحد أو بعض أو كل هذه المستويات، بما تقتضيه ضرورة الفن، وما تبتدعه حرية الفنان فى آن.

ولعله مما يجرى فى هذا السياق أنّ فى روايتى «الزمن الآخر» وفى غيرها كان هناك نوع من الاستدعاء للتراث اللغوى بالدرجة التى قد يظن البعض أنها تصل الى حد الزخرفة والتى قد يجد القارئ نفسه، بإزائها، مضطراً لاستخدام قاموس أو معجم، كما يُقال أحيانا.

وحقيقة الأمر أنه ليس هنالك أدنى درجة من الزخرفة، هذه أوهامُ أنصاف المثقفين وأشباه القرّاء وهواة قتل الوقت – وقتل الموهبة – على المقاهى «الأدبية». القراءة الجادة أى القراءة الحقيقية لهذه الأعمال لابد أن تجلى أن الاستدعاءات اللغوية أو قل الموسيقية لها ضرورةٌ وظيفية وجمالية فى نفس الوقت، وهى ضرورة حتمية فى تصوّرى. ليست هذه الفقرات الخاصة مجرد استعراض لغوى مقحم – أو هكذا أرجو، بل أوقن – بل هى تَقَطرٌ وتَكثُّف الخبرة الروائية كلّها فى فقرة معينة من زاوية موسيقية معينة. ان استخدام موسيقى اللفظ أو الجرْس له ضرورة فنية، هى ضرورةُ ضغط وتركيزِ جانبٍ معين من الخبرة أو استدعائها كلها مرةً أخرى ثم ثانية وثالثة، فى فقراتٍ، أو صفحاتٍ، أظنها سبعا أو تسعا، لاأذكر، تعتمد موسيقى حرفٍ مثل الألِف، أو الهاء، أو العين، أو السين، أو القاف، وهكذا.

كان المسعى أيضا محاولة شئ يشبه المستحيل. هو الدمج بين الدلالةِ اللفظية، ومعنى الكلمات وبين الدلالة الجرَسية الموسيقية البحتة لهذه الكلمات والتراكيب والسياقات نفسها حيث يسعى الكاتب الى عبور الهوّة بين الموسيقى البحتة التى تقتصر دلالاتها على إيحاءٍ عام مبهَم ولكنه نفّاذ الوقْع وبين اللغة بدلالاتها المحددة.. فكلّ كلمة وكل تركيب له دلالةٌ يمكن أن تقود إليها.

أما عن مسألة البحث فى القاموس، فان العارف بلغته لا يحتاج الى استخدام القاموس. وفى الوقت نفسه فالقاموس فى الأساس ليس موضوعا للمتاحف، وانما للاستخدام هو موجود لكى يبحث فيه القارئ اذا أراد أو اذا اضطر الى ذلك والا فما ضرورة القواميس أصلاً؟

هذا الى أن المرجوّ من مثل هذه التقنيّة أن توحى، بذاتها، بالمعنى أو الدلالة، دون ضرورة ملزِمة بتحديد ظلالِ معنى كل كلمة على وجه الدقة، وإن كانت الدقة هنا مثرية للدلالة. ذلك أن هناك مستوى من التلقى لايستدعِي حتى الرجوعَ الى القاموس بل يحدث فيه تجاوبٌ شِبْه فطرىّ مع مرمى اللغة التى لاتنفصل – طبعاً – عن مضمونها.

الكتابة تُعنَى فى أحد جوانبها بأن تنقل الدلالة بكل المستويات التى أشرت اليها الآن سواء كانت من حيث المعنى أو من حيث الموسيقى البحتة، دون الاضطرار الى العودة الى القاموس. هناك طبقة من طبقات المعنى، أو قدْر من هذه الدلالة لابد أن تصل الى القارئ أياً كان مستواه الثقافى، ثم أن تلقّى الفن، فى نهاية التحليل، يحتاج إلى الدربة والتمرين وإلى الممارسة الطويلة، ليس هناك من يستطيع أن يتلقّى الأوبرا مثلا أو الموسيقى السيمفونية دون أن يدرِّب أذنه وعقله وحسّه عبر فترةٍ من الزمن تدريباً منهجيا أو ذوقياً، وقس على هذا بالنسبة للفنون التشكيلية وكل الفنونِ الأخرى، ليست المسألة هنا مقتصرة على الفطرة أو الإلهامِ ولا هى طريقة التلقى السلبىّ وماعوّدنا عليه كثيرٌ من كتأبنا من التسطيح والسذاجة والتسليم بما يلقى الى القارئ لتزجية أوقات الفراغ والتسلية فقط، دون أن يشارِك القارئ مشاركةً فعلية فى خلْق وإيجاد العمل الفنىّ، ربما على قدم المساواة مع الفنّان. فلا عبرة إذن بما يقال من أن العودة للقاموس «تقطع» التلقى.

إن التراث اللغوى، أو اللغة التراثية عندي، وعند عددٍ متزايد من الروائيين والشعراء، يُكوّنان صرحاً قائما وماثلا يمكن حضوره بشكل أكثر كثافة مما كانت تقتضيه مواضعات الرواية التقليدية أو الشعر التقليدى، على عكس ما قد يكون متوهّما. وعلى صعيد تجربتى الخاصة أرى بدءا من رواية «رامة والتنين» ثم رواية «الزمن الآخر» وانتهاءً بشكل خاص بـ «مخلوقات الأشواق الطائرة» و«أمواج الليالى» سلسلةً من حضورٍ كثيفٍ لتراثنا، سواء كان التراث المصرى أو التراث العربىّ، وسواء كان التراث اللغوى أوالمضمونى معا، هنا، تراثاً شعبيا (مثل «ألف ليلة وليلة» وسير الملاحم الشعبية أو الحواديت) أو كان تراثا كلاسيكيا. هذا إلى حضور التراث الإنسانى عامة، بطبيعة الحال، يونانياً كان

أم فارسيا، عربياً مما قبل الإسلام أو مما بعده، ومن التراث المصرى بالذات أجد أن حضور التراث الفرعونى ثم القبطى كلّيٌ الى درجة قد تكون فى بعض الأحيان مثيرة للحساسية، إذ يقول عنى البعض هذا كاتب فرعونيٌ أو كاتب قبطيٌ، وهو بطبيعة الحال زعم مغلوط وسخيف.

أما التراث العربى فله وجودٌ شامل عندى فهو أولاً وجودٌ داخل اللغة، فكلمة لغة بحد ذاتها تكفى لحضور التراث الذى تمثّله .. اللغة عشقٌ للتراث سواء الفصيح منه أو غير الفصيح.

الجانب الثانى والأكثر أهمية هو طريقة استلهام التراث. وهنا أقول إن استلهام التراث الصوفى بالذات بدأ يشغل مكاناً كثيفا فى كتاباتى خصوصا فى «مخلوقات الأشواق الطائرة» و«أمواج الليالى».

هناك طبقتان داخل العمل الروائى – أو الشعرى – من ناحية تعامله مع التراث، ولكل طبقة مستويات. فاستلهام التراث كشكلٍ خارجى ثم ملؤه بمضامين معاصرة، طبقة، وحضور التراث بشكلٍ مواكبٍ للعمل وفق دلالاتٍ وإيحاءات قابلة للتأويلِ الى جوانب إدراكية متعددة من دون أن يكون هنالك استنساخ أو تقليد مباشر للتراث، بل تقابلٌ وتفارقٌ معه فى وقت واحد، طبقةٌ أخرى، وهو ما أوثره، وأظن أن هذه «الطبقة» من التعامل مع التراث اللغوى أو المضمونى سواءً، هى الساحة التى أعمل فيها.

ومن ناحية أخرى، أعود فأؤكد أنه يمكن للغة العامية أن تكون – إذا استخدمت بحسٍ فنيّ دقيق – مصدرَ إغناء وثراء للنص الروائى، ينبغى على الروائى أن تكون أذنه مرهفة جداً لالتقاط الإيقاعات التى تولدها استخدامات اللغة العامية داخل النص. إن مثل هذا الاستخدام المشروط بالدقة يمكن أن يمنح العامية أبعاداً غنية قد لاتمتلكها اللغة الفصحى نفسها.

استُخدمت العامية من قبل كتاب كبار فى الأدب العالمى مثل چيمس چويس فى بعض الحوارات وكذلك فى الأدب الأمريكى. وفى أعمال روائية مهمة، ولكن استعمالها اقترن بدقة مدروسة أو ملهمة؛ من دون هذه الدقة ومن دون المتطلبات الجمالية التى يفرضها النصّ وسياقه ثم الحال الموضوعة فيه قد تصبح العامية مصدر خلل أو إقحام، أو يتعسر فهمها لدى القارئ العربيّ الذى ينتمى الى بلدٍ آخر ويتكلم لهجةً عامية أخرى، بل إن هناك بعض الاستخدامات للعامية التى

تعود الى فترةٍ سابقة فى مدينةٍ معينة، لايمكن أن يفهمها ابن المدينة نفسها، مثل هذه الاستخدامات ينبغى أن تكون مدروسةً عندما يتطلّبها النص نفسه لتغنيه بإيقاعاتها، وبالموضع المستخدمة فيه، وفى الصورة التى تقدّمها، كما ينبغى أن تكون قادرةً على أن توحى للقارئ بدلالتها العامة من غير حاجةٍ لشرحٍ أو قاموس.

فاذا تناولنا علاقة هذه المسألة بالشعر، على وجه التخصيص، فالواقع أنه عند غياب المرجع اللغوى، فان مصير الشعر (والكتابة) يظل معلّقا. ولولا وجود القرآن الكريم، والتراث الدينى العريق، لأصيبت العربية نفسها بما أصيبت به اللغة اللاتينية التى لم تكن تعتبر لغة «الله»، بعكس العربية التى جرى التقليد الألفىّ بأنها لغة إلهية، وبالتالى ستبقى طالما بقيت قداستها هذه معصومة.

وهو مأزق الأدب المكتوب بهذه اللغة. والتحدى الحقيقى له. لأن الأدب المكتوب بها يجب عليه أن يستند إليها حتى زمنٍ غير منظور مستقبليا، يستند إليها ولا يتحدد بها، ولا يقتصر عليها.

ولكونِ العربية لغة «مقدسة»، فهى، مهما تطورت ومرنت واتسعت وأُثريت بلغة الحياة، ستظل، فى صلبها، مرهونة بهذه «القداسة»، وهو ما يحدد اتجاه وشكل نموها وتفاعلها المستقبليين.

لم يحدث التموضُع الكامل بين اللغة العربية والدين. ولم يكن هناك هذا الإخضاع الكامل، وظل الهامش الإنسانى قائماً، ومتمثلاً. ولذلك لم تلق العربية مصير الهيروغليفية أو السنسكريتيّة.

كان هناك دائما جدلٌ بين الإلهى والإنسانى. وفى العربية يمثل الجانبُ الإلهى مصدرَ القوة وثقلها. استمر هذا الجدل عبر عصور الترجمة والفتوحات، والآن يزداد الجدل ديناميكية، لأننا فى مفصلٍ تاريخى بعد فترة ركودٍ طويلة سُميت بعصر الانحطاط.

الآن يوجد رافدٌ آخر للجدل، هو «الآخرَ» الغربىّ المتمثّل فى قوة حضارية قوية وشديدة السيطرة. وعلى الإنسان العربىّ الحديث الذى يقود هذا الجدل بين الإلهى والإنسانى، أن يواجه المؤثرات الآتية من الثقافة الأوروبية السائدة.

يمكن لهذا «الآخَر» الغربى أن يوفّر عناصر إثراء، وكذا يمكن أن يوفر عناصر استلاب واغتراب. ويتحدد شكل التفاعل حسب الموقف المتّخذ منه وشكل العلاقة القائمة معه.

وبشكل عام، فان الحضارات والثقافات العربية – وهى «ثقافات» لاثقافة واحدة قالبية، أى أنها تجمع بين التنوع والوحدة، كما قلت فى موضع آخر – تأخذ اتجاهاً، لا أتردد فى التنبؤ به، صاعداً، وليس اتجاه انهزامٍ أو انكسار أمام هذا الوافد. بل إنها ستتخذ من هذا «الآخَر» أسلحة، ومادةً تدخل لتثرِى الجَدلَ المتصلَ مع حضارتها وثقافتها، هو وجه آخر للجدلِ بين الالهى والإنسانى، الجدلِ بين الفصيح القرآنى أى الفصيح القُرَشى، وبينِ التغيُّر المستمر عبّر أربعة عشر قرنا. وهو تفاعلٌ لم يتوقف لحظةَ واحدة لم يسحق، خلاله، العنصرُ الإنسانى، عنصر التغيّر والتجّدد والمرونة. وضمْن هذا التعايش الانسانى، قامت الآدابُ بأشكالها المختلفة، ولكن الهامش «الإنسانى» البحت، أى الغُنْيَة عن البعد المقدّس فى اللغة، لن تكون له الغلبة فى المستقبل المنظور.

إن العلاقة بين اللغة العامية واللغة الفصحى (والحقل المعرفىّ لكل منهما) ليست بالجديدة فى ثقافتنا، ولا بالجديدة، تاريخياً، بالنسبة للثقافات الأُخرى. حيث أن هناك فاصلاً، لا أقول كاملاً، بين اللغتين، يمكن أن يكون موضع نظر فى أكثر من مجال، كما أن هناك تقارباً وتفاعلا بينهما، يمكن أن يكون مصدر ثراء وغنى.

أما بالنسبة لموقفى أنا بالذات، سواء نظريا أو بالكتابة التى أُمارسها، فليس عندى لا جمود الفصحى ولا متحفيّتها، ولا حتى «قدسيتها» المعصومة عن كل مساس، أحاول أن أصون لها بُعْد القدسية فى الوقت نفسه الذى أرى أنه لا غِنى لها عن دماءِ الحياة اليومية المتدفقة على أرض الواقع الشعبى، معاصراً كان أم تراثيا.

المشكلة فى الأدب المكتوب بالعربية هى فى كيفية الاحتفاظ بهذه النفحة القدسية، الإلهية، المتوفّرةِ فى المرجع، وعدم إغفالها أوإهدارها. ومن ناحية أخرى محاولة إكساب لغة الكتابة المرونةَ والحيويةَ والمذاقَ والنكهةَ التى لا تتأتى إلا باستلهامٍ عميقٍ للغة الشعب اليومية وحقلها المعرفى.

تَكثرُ المحاولات فى هذا المجال، منها على سبيل المثال محاولة الجاحظ، وحديثا محاولة

المازنى واستخداماته الملهمة للألفاظ الشعبية، والتى تعود لجذور عربية فصيحة، والتى أُهملت من قبَل عصر الإحيائيين، حيث ابتدعوا لأنفسهم فصحى خاصة جدا. ليست هى الفصحى الحافلة، عبر أربعة عشر قرنا، بالتعابير والتراكيبَ الحية. حيث اعتبروا أن كل كلمة يستخدمها الشعب كلمة مشبوهة، كما قلت فى سياق هذا المقال.

كَسَرَ المازنى هذه القاعدة، واستخدم المفردات المتداولة بين الشعب، والتى تعود لأصول فصيحة. ومن بعده جاء يحيى حقى ليوسّع دائرة استخدام اللغة العامية البحتة، وليدخلها فى صلب كتابته على فصاحته وحفاوته المأثورتين باللغة العربية.

هذا الاستخدام الجديد للغة العامية ضمن صياغات فصيحة غير مُنْبتّ عن ثقافة الشعب، ويرتكن على عبقَرية فى نهج أساليب توليد واستخلاص للكلمات، وللعبارات، وللقّات الجميلة التى ليس لها نظير، ولايمكنَ أن يكون لها نفس المذاق أو النكهة فى المقابل الفصيح لها.

لجأ الشعب إلى هذا الأسلوب فى الملاحم والسير الشهيرة : الظاهر بيبرس والأميرة ذات الهمّة والسيرة الهلالية وغيرها، إذ أدخل العامية – كلماتٍ وسياقات – فى صلبِ فُصحى معيّنة قد تلوح لنا ركيكة ولكن لها مذاقها الفريد.

فى كتاباتى، أسعى الى لغة ذات مستويات متعددة. مستوى الفصيح التاريخىّ، والمستوى المعجمىّ الذى يهدف لبثّ الحياة فى الكلمات المهجورة، ثم المستوى العامىّ بسلالمه الموسيقية المختلفة، العامىّ الاسكندرانىّ، والعامىّ الصعيدى، والعامىّ المثقّف. هناك ما أسميه «بالعامية المثقفة»، ليست هى اللغة الوسطى المصطنعة التى دعى إليها توفيق الحكيم، ولكنها لغة الكلام بين المثقفين فى كل بلاد العالم العربى. وهو ما اصطلِح على تسميته بـ «الفرانكا لينجوا» أى اللغة العابرة للبلاد، هى مزيج من الفصحى والعامية، بدون التزامٍ بأجرومية الفصحى.

أما الإبداع القصصى المكتوب بالعامية الخالصة – سواءً كان من قبيل الرواية أو السيرة الذاتية أو القصة القصيرة – فلا أظنه، على ندرته، لقى نجاحاً ولا أتصور أن له مستقبلاً.

كان للزجل دور أساسى فى عودة اللغة العامية موضوعاتياً، تبعاً لتصوّر محدد لوظيفتها الاجتماعية فى الأدَب، وذلك على يد أبو بثينة وحسين شفيق المصرى، حتى نهاية المطاف مع بيرم التونسى. الذى شارِف على إكمال مسيرة الزجل. وبعده لم تعد هناك إمكانية لمواصلة هذا النوع من الأدب باختلاف السؤال الإنسانى الاجتماعى فى تلك المرحلة عما سبقها.

وهو ما يقودنا إلى صلاح جاهين، الذى عبر الخط الفاصل، الهوّة، بين الزجل المكرّس لموضوعٍ اجتماعى، يستخدم لغة شعبية، عاميّة خالصة، بالإضافة الى غلبة وسيادة واستئثارِ الموضوع الاجتماعىّ، والسياسىّ، الكوميدىّ، النقدىّ دون أن يمس ما اعتدنا على تسميته بالمنطقة الشعريةِ أو الشاعرية التى تتسم بالتأمل والتحليق وبهاجس السؤال الفلسفىّ العميق. صلاح جاهين هو الذى عبَر الخط الفاصل بينَ الزَجَل وبين الشعْر.

ان مجرد دخولِ المنطقة التأمليّة الى الشعر العامىّ الحديث، ليس دليلاً – وحده – على شاعريته، ولكن التَناوُل هو السر وراء إنارة تلك المنطقة. بالإضافة الى أن التساؤل الفلسفىّ من الممكن أن يعيش فى الشعْر العامى، بل لعله ضرورى.

جاء صلاح جاهين، إذن، ليقف فى قلب تلك المنطقة الشاعرية، وبدأ فى استلهام الشعر الفصيح من منابعه العربية والأجنبية سواء، وأدخل عباراتٍ ومفاهيم فصيحةً تماماً فى عاميّته، وخاضعةً أحيانا، لأجروميّة الفصحى، وذلك على العكس تماماً من منهج السير الشعبية التى أدخلت العامية فى سياق الفصحى.

ما بدأ به صلاح جاهين، طوّره ورثةُ صلاح جاهين، ومن أبرزهم ماجد يوسف، وأوغلوا فى الشوط الذى قطعه صلاح جاهين، بحيث أن رؤياهم ولغتهم أصبحتا مستعارتين من صميم لغة ورؤيةِ الشعر الفصيح، لا ينقصها سوى الإعراب والتشكيل. وهو ما يُشكّل مأزق الشعر العامىّ الآن. لماذا تقوم العاميّة بتناول نفس موضوعات الشعر الفصيح، ونفس عباراته، ونفس أشكال تأمّله، ونفس الأوزان والقوافى والإيقاعات؟ هناك نوع من التماثل السطحى، على الأقل، بين النوعين من الشعر، ويكاد يكون الشعر العامىّ الحداثى، لو شكّلته وأعربته، شعراً فصيحا تماما. وعلى سبيل المثال، لم أجد فى الشعر العامىّ الحديث «قصائد نثر» إلا منذ سنوات قليلة، هذا الشكل يمكن أن يوفر آفاقا غير

محدودة للشعر العاميّ ليستقلّ عن هيمنةِ أوزان الشعر الفصيح.

وفي النهاية يتوقف كل هذا على الظاهرة الذاتية والشخصية للقائم على الشعر، يتوقّف على الشاعر، الفنان. وما توحيه بعض التجارب الشعرية العامية من توفّرها على ثقافةٍ عميقة وعلى بُنَىً فلسفية كامنة، أتصور أنها ثقافة تحتاج الى تعميق والى نضجٍ أكبر، أي الى تمثلها ضمن النسق الذاتي للشاعر وضمن نسيج تفكيره بل ضمن «جسده» بمعناه العضوي ومعناه اللغوي سواء، حتى يكون قادراً على التغلّب على هيمنة الشعر التقليديّ أو التجديديّ الفصيح، وعدم التعلق بأذياله.

وعلى هامش تطورّ الشعر العامي فانني أجد أن أحمد فؤاد نجم مازال في الساحة التي عمل فيها بيرم التونسي، استكمالاً لحسين شفيق المصري ونقده السياسي اللاذع، مازال أحمد فؤاد نجم في قلب المشهد القديم، قَبْل العبور الى التأمل الفلسفي أو الى «الشاعرية» المرهفة، وإن كان له دوره الفعّال والمؤثّر.

وعلى الرغم من غياب المرجع في الشعر العامي وهو المرجع المفترَض إقامةُ الجدل معه، لإضاءة بنائه المعرفي، فإنه من الصعب التنبؤ بعدم استمراره. إن الشعر العامّي يوجد كحقيقةٍ واقعة، والواقع كما يقال «مادة صلبة».

إن الإبداع الشعري العامي الحداثي يُكْتَب، ويزداد كتابة، «ويزداد» شاعرية، ولا يبدو أنه في طريقه للأفول. ولذلك فان التنبّؤ بانحساره – كما يحدث أحيانا –، لايمكن رؤية مصداقيته.

ولكن دعْنا نتأمل: هل يظّل هذا النوع من الشعر معلّقا أي لايتوفر على مرجعيةٍ أو أرضٍ يقيم عليها مشهده الشعري أم أن له بالفعل مرجعيةٌ قائمة وفعالة؟

إن للفصحي مكاناً ومرجعا، ونموذجا أعلى، هو المرجع المقدس، الإلهي، مُفْصَحاً عنه، ومُسلماً به، مستنبطا عن وعيٍ أو عن غير وعيٍ في الكتابات الفصيحة، الرديئ منها والجيد. يمكن النظر للشعر العامّي على أن المكان المخصص لإقامة مشهده الشعريّ وجدله عليه هو الروح الشعبية، بما تحمل من مدلولاتٍ تاريخية ومدلولاتٍ ثقافية متوارثة، بل يمكن أن تكون متوارثة بشكلٍ غير مفصح عنه، من خلال مايسمى بـ «اللاوعي الجمعي».

الروح الشعبية إذن، والثقافة الشعبية – بما فيها كذلك من ركونٍ إلى المرجع المقدس للفصحى – هما ما يمكن أن نعتبره مرجع الشعر العامىّ الحديث، نموذجه الأعلى.

لا شك أن هناك تُراثاً يجسد هذه الروح الشعبية، المتمثلة فى الأرض التى يقيم الشعر العامى مشهده عليها. وربما كان هذا المشهد غير مجلوٍ، ربما لم يكن، بعد، موضع دراسةٍ معمّقة، وربما مازال مفتقرا للسبْر العلمىّ العميق، لكنه فى تصورى قائم ومتضمَّن فى هذا التراث، وإلا ماكانت ثقافة هذا الشعب متصلة. وهى متصلة بلا شك. وتحمل شواهد حيّة، حتى الآن، وبدايةً من العصور الفرعونية، حتى إن كانت مجهولة المصدر تقريبا، لأنها مأخوذة مأخذ المسلّم به، هذا مايقرّبها الى النموذج الأعلى، أى إلى «المرجع».

هذا «الآخَر» الذى يمدّ الشعرَ الشعبى المأثور بالاستمرار، يمدّ أيضا الشعر العامىّ المعاصر، لأنى أتصور أن الشعر العامىّ المعاصر أو الحداثىّ قريبٌ الى الشعر «الشعبى» المأثور، بداية من صلاح جاهين وسيد حجاب والأبنودى وماجد يوسف، وغيرهم فجميعهم، وان استقوا من النبع الثرى للفصحى، إلا أنهم فى قلب التقليد الشعبىّ، وليسوا، تماما، فى قلب التقليد الفصيح، وان كان لهذا التقليد أثره غير المنكور.

فى تقديرى لهم، وإحساسى بهم، إن صح استعارة تعبير سياسى، أنهم يقعون فى أقصى اليسار من التقليد الشعبىّ، أى فى قمة التقليد الشعبىّ الذى لم تصل اليه جمهرة الناس بعد. هذه هى المنطقة التى على الشعر العامى أن يسبر غورها.

أما المسرح فله سياق آخر.

حول الشكل الأسطورى المعاصر فى الفن

العلاقة بين الأنواع الأدبية المعاصرة وبين الأسطورة القديمة معقدة ومتشابكة وعميقة الأصول فى وقت معا.

ذلك أن الصيغ التى تتدرج فيها تجارب الأدب الحديث قد أصبحت من الكثرة والتعدد والغنى بحيث يصعب بالفعل تصنيفها.

فاذا أضفت إلى ذلك تراث الأدب الشرقى القديم، بمقاماته، وفصوله، ونوادره، وباباته والادب الغربى القديم بملاحمه، وأغانيه وحكاياته ومسرحه الارتجالى وآثار «البالاد» فيه، كان من الوضوح بمكان أن الأنواع الفنية ليست بطبيعتها، مقننة سلفا، ولا قابلة للحصر.

أستطرد هنا فأشير إلى الصيحة التى أطلقها السيرياليون فى أوائل هذا القرن عندما نادوا بحق أن كل انسان هو فنان، محطمين بذلك وهم «الفن» - باعتباره نشاطا خاصا مقصوراً على الصفوة والمختارين والمتميزين أى باعتباره «إنتاجا» يصدر عن ارستقراطية ثقافية ما - بعد انهيار الارستقراطية التقليدية - «يتلقاه» «مستهلكون» من عامة الناس - بعد أن ذاعت فكرة المساواة بين العامة والخاصة.

لقد كان هذا التصور من نتاج ما بعد عصر النهضة، والتجارة، والكشوف الجغرافية، وظهور الفردية، البورجوازية اذا شئت، وما صاحب ذلك من تفشى نوع من الرومانتيكية فى مجالات الحياة كلها. وكانت هذه الرومانتكية فى نهاية الأمر، تجعل من فئة الحالمين والشعراء والفنانين ارستقراطية جديدة، كان فيها نوع من الحنان والتوق لتفرد وتميز بادت حقبتهما.

وكان هذا التصور ينبع من أن «الفنان» كائن ممتاز له سمات خاصة، متفرد عن سائر البشر، ومن حقه أن يسلك سلوكا خاصا، وأن تحيط باسمه هالة خاصة، وأن تكون لعمله قداسة لا تمسسها يد بشر من بعده، وأن تكرس هذه القداسة الخاصة له وحده وعليها ميسمه هو وحده.

ومن المعروف أن الفن كان منذ العصور البدائية والعصور الدينية، وظيفة حيوية، يومية، وجماعية، وله دوره العضوى غير المنفصل عن نسيج الحياة الحضارية كلها، بحيث لم يكن، كما نعرف، من المهم أن يضع الفنان اسمه على عمله.

من هو النحات الذى صنع نفرتيتى، أو الأميرة تى، أو رمسيس، أو الكاتب المصرى؟ ما اسم صاحب روائع الفن القوطى، وما اسم صاحب الاقنعة البدائية الافريقية الباهرة الجمال؟ هذا سؤال لعلماء الحفريات حتى إذا كان له مكان، ولكنه ليس من هموم «الفنانين» الذين أبدعوا هذه الروائع وصنعوا هذه الحقائق.

وأظن أن القرن العشرين قد عاد إلى هذا الخضم الثرى العجاج، حيث تصبح الوظيفة الفنية هى، أيضا وظيفة حيوية ويومية، وشواهد ذلك كثيرة فى التيارات المتعاقبة، من المذاهب «العرَضية» للفن حيث تسقط الآن «الصورة ذات الاطار» المعلقة على جدار الصالون، ونبدأ فى التعرف مرة أخرى على التجربة الفنية بحد ذاتها، التجربة المصنوعة من مادة هشة قابلة للامحاء والذوبان، لأنها متجددة باستمرار، ولا اسم لصاحبها، من «مذاهب» وتيارات لا حصر لها: عفوية، وتلقائية، وحركية، وأتوماتيّة، وجسمانية، وما شئت من أسماء ومدلولات.

إن العالم اليوم يتدفق بهذه الخبرات الفنية التى لا يقصد بها الى ما كان يسمى ـ عبثا ومغالطة منطقية ـ باسم «الخلود». الخلود؟ هل فى الحياة الإنسانية كلها «خلود»؟ إن أحجار الكون نفسها بالية، فأى غرور وادعاء لا يطاق من التجار والبورجوازيين والرومانتيكيين القدامى عندما كانوا يتحدثون عن أشياء الفن «الخالدة».

أخلص من هذا إلى أن الصيغ الحديثة للأعمال الأدبية هى أيضا ما يمكن أن نسميه بالأساطير الحديثة، وللأسطورة هنا معنى خاص جدا: أقصد بها صيغة فنية لا يمكن أن تقصد بالطبع ولا يقصد بها إلى تفسير رمزىّ أو طقسىّ لظواهر طبيعية أو إنسانية، او سعى إلى السيطرة عليها، سحرياً. إلى تصوير حرفى أو نقل للواقع، كما لا تقصد إلى تجريد للواقع من تفاصيل حوشيته فى تصميمات عقلانية فى نهاية الأمر. وانما يقصد بها ترجمة فنية لأشواق وأفكار وهموم لعلها تنبع من منطقة اللاوعى والحلم والخرافة، وتتخذ رموزا نابعة من الخبرة الشخصية ـ هذا صحيح ـ ،

ولكنها قادرة على أن تصل، وأن تفهم، من خلال تواصل الخبرات بين الناس جميعا فى مواجهة القضايا الأساسية الواحدة، والآمال والأشواق الإنسانية الواحدة، والفاجعة الكونية الواحدة، والمجد الإنسانى الواحد، اذا شئت، فى قلب هذه الفاجعة، يتحداها بالعقل والوعى واللاوعى معا.

إذن فإن القاسم المشترك بين العمل الفنى وبين الأسطورة، هو تلك العجينة الخصبة المتعددة الطبقات التى تظل باقية فى آخر أغوارالنفس الإنسانية المشتركة على مر العصور. ومن هذه العجينة تنبع الأنواع الفنية المعاصرة التى تكاد تندمج بما أسميه الأساطير المعاصرة، ما دمت لا أجد تعبيرا أفضل.

ومعنى هذا أن التجربة الفنية فى العالم الغربى اليوم تحطم الإطارات المذهبّة التى حبسها فيها تجار مابعد عصر النهضة، لكى تعود إلى المنابع العميقة التى تفيض بسحر خاص، لعله مرتبط بهذا اللاوعى الجمعى الذى تكلم عنه أصحاب التحليل النفسى والأنتروبولوجيا.

ولكن التجار اليوم قد ظهروا من جديد، لكى يستغلوا الأساطير المعاصرة، تجار الأمس قد أصبحوا اليوم تلك المؤسسات التنانين الأخطبوطية التى تستمد قوة قهرها الرهيبة من احتكارات رأسمالية أو احتكارات السلطة الضخمة التى تنهض بصناعة كبيرة هى صناعة «شِبْه الفن» بالجملة، وعلى نمط صناعى له مواصفاته المعروفة، تنسج فيها، على خطوط الإنتاج الكبير، تلك الشباك المحبوكة التضفير المحيطة بالإنسان المعاصر، فى الغرب خاصة، (وقد بدأ ذلك يتسلل إلينا بإيقاع متسارع) من أعمال مترو جولدين ماير إلى أنفاق مترو موسكو على السواء، ومن التليفزيون إلى الإليكترون، فى عمل مؤطر مخطط مسيطر على الأدمغة والحساسيات، سواء كان ذلك من منتجات أشباه الفنانين الصنايعيّة التكنوقراط المتواطئين مع فصائل من شرطة الافكار فى الشمال والجنوب أو فى الشرق والغرب أو من منتجات بضاعة البورنو الجنسية النمطية المطروحة بالأطنان فى الأسواق للاستهلاك العام بغرض التشويه والتلويث والإفساد، سواء كان ذلك فى مئات الآلاف من الروايات المحكمة الصنع بأنواعها ذات الماركة التجارية المعروفة: من حبكات الحب أو العنف إلى الألغاز البوليسية وتخاريف الجاسوسية، أو كان ذلك فى الإنتاج اليومى الكاسح للسينما التجارية والمسلسلات التليفزيونية للتسلية وابتزاز الدموع.

هنا، فى هذه السوق، تجد هذه السلع التى تتنكر تحت رداء الفن، وليست الا سموما قاتلة أو أدوات للتسلية لتخدير الروح أو تخريبها.

هؤلاء التجار الجدد قد وثبوا إذن على الاساطير المعاصرة، يحاولون وينجحون فى كثير من الاحيان، فى اغتصابها، كما وثبوا على إبداعات الرومانتيكية واغتصبوها وأصبحت اليوم سلعا، ومجرد أشياء وأدوات للاستثمار لها ثمنها الفادح.

ولكن الفرق بين تجارب القرن العشرين التى تنحو منحى الأسطورة بالمعنى الذى أشرت إليه فى مقدمة هذا الكلام، وبين الحواديت أو الأساطير الشعبية، هو الفرق بين الخبرة الجماعية وبين خبرة الفرد الذى تتحطم من حواليه هياكل العصر الراهن كله بمحاسنه ومساوئه، ويقبل الآن على حقبة مضطربة أشد الاضطراب، لم تقم فيها بعد أعمدة العصر المقبل، فهو إذن فى دوامة المخاض. الفرق بين براءة الصيغ الشعبية التى صقلها مرور أحقاب تاريخية فى عصور تتميز بأن الوعى العام فيها يعبر عن ذاته برموز متواضع عليها ومقبولة عند المجتمع ولكنها نابعة مباشرة عن الفهم العام «الأسطورى» للحياة والواقع، وبين صيغ التجربة والاقتحام وتلمس التعبير عن مناطق عامة شائعة من الحساسية والإدراك بإطارات عامة شائعة تشق طريقها نحو القبول والاعتراف بها.

أمنا الغولة والشاطر حسن وبنت السلطان، هذه قيم أسطورية بريئة ومباشرة ولها دلالة مفصحة اجتماعيا وسيكولوجيا فى وقت معا، أما الرموز، أو الشخوص، أو الإطارات «الأسطورية» المعاصرة فلها أسماء متعددة فردية أحيانا ولكنها تعميمات غير عقلانية، واضحة وقريبة أحيانا، ومغلقة أحيانا لخبرات مشتركة. السينما المعاصرة هذا النوع الفنى الذى سهل اتخاذه مصبا لهذه الأساطير الحديثة. وكلنا نعرف اساطير السينما المعاصرة والتليفزيون والڤيديو.

من أبرز نماذج الشكل الأسطورى الجديد أدب «الرسوم» أو ما يسمونه بالشرائط المرسومة، حيث نجد شخصيات معاصرة، مرسومة بخطوط باترة بسيطة وقوية وتخطيطية كأنها الحفر على نحاس، تفصح عن «القوى» المحركة فى الحياة المعاصرة الغربية: من الجنس إلى المال من العدوان إلى البراءة من الشجاعة الخرافية إلى الانعزال والتوحّد، وهكذا، كلها مجسدة بشخوص بارزة الملامح قاطعة القسمات، هى اليوم تغزو خيال الملايين، وليس من المشروع أو المقبول أن ندينها،

جملة، ومسبقا، فبعض هذه الشخوص - أو الرموز - منافذ قوية للسخط العام على الاوضاع المتردية السائدة فى الغرب.

إن ما أقصده، فى النهاية، هو أن الفنان اليوم له الحق ملء الحق فى أن يتخذ «الشكل الأسطورى»، وقد اتخذه بالفعل، فينبذ الصيغ والقوانين الشكلية التى وضعها نقاد ما بعد عصر النهضة الاوروبية، ويعود إلى استلهام الشكل البدائى للعمل الفنى الذى لم يكن لصاحبه اسم متميز، فقد كان صاحبه - إن صح القول - هو الحساسية العامة للمجتمع كله.

وقد قطع الفن العالمى أشواطاً بعيدة فى هذا المجال، منذ أن بدأ العصر الحديث فى أواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم، وتعاقبت التجارب والإنجازات، وتحطمت الأشكال التقليدية - البورجوازية اذا شئت مرة أخرى - لتخلى الساحة أمام اقتحامات الوعى وللحساسية التى لا تلتزم بمواصفات النقد الفنى الغابرة.

ونحن اليوم، فى بلادنا، وفى عصرنا المتقلب المضطرب، لنا ملء الحق - طبعا - أن نصوغ حساسيتنا الجديدة، المعقدة بطبيعتها، فى أشكال فنية من ابداعنا نحن، غير مقلدين ولا متبعين، ومن حقنا - هل أقول من واجبنا أيضا؟ - أن نصوغ أساطيرنا المعاصرة بالشكل الذى تصاغ به الأساطير - والواضح أن أى تفرقة بين الشكل والمضمون هى مجرد تفرقة أكاديمية بالطبع - فليست ما يسمى بقوانين العمل الفنى تنزيلا من التنزيل، ولا حاجة للقول إن الفيصل فى ذلك كله - كما هو بديهى - هو أن يقترن الشكل - أيا كان - اقترانا عضويا بالصدق فى تلمس الحقيقة الإنسانية المعقدة. والصدق هنا، مسعى شاق ووعر، وخطِر، يقتضى البحث اللاعج المحرق الذى يكاد يكون صوفيا فى تجرده وإيمانه وإصراره العنيد ومجابهته لكل الغوايات.

دفاع عن التجريبية والتجديد

فى ظنى أنه ليس هناك، فى ردود الفعل أمام هموم الحياة وهموم الأدب، موضوعية كاملة مطلقة، سواء كانت هذه الهموم وجدانية، أو فكرية، أو ما شئت لها من تصنيفات. نحن نعيش داخل نظم وأنماط شعورية وعقلية، واعية ولا واعية، علينا أن نتبينها، ونكشف غموضها، بقدر ما نستطيع.

وخير ما نطمح إليه أن نكون على مقدرة أن نفتح الأبواب أمام «الآخر» وأن نملك له التفهم والتعاطف والمشاركة، دون أن نتخلى – بالضرورة – عن حرارة الفهم وصدقه، أو نكبت عنف رد الفعل وعرامته، إذا كان حافزنا عليه من القوة بحيث يقتضينا العنف والعرامة، ذلك أيضا صحيح فى أفعالنا – وردود أفعالنا – الفكرية. علينا أن نكون من الصدق وحسن النية – والشجاعة أيضا – مع أنفسنا بحيث نعترف أولا وبادئ ذى بدء أن هناك فعلا أساسيا وأوليا فى الاختيار أو الانتماء، تتدرج بعده وتترتب عليه أفعالنا وردود أفعالنا مما يشكل نمطا شعوريا و وجدانيا وعقليا. ومن ناحيتى، فأنا على استعداد – بتواضع وتسامح تام حقيقة – أن أسلم بمشروعية أنماط عديدة، من الفكر والانفعال، على شريطة واحدة : هى أن نرى أن الانسان إنما هو، فى شرط وجوده، حرية لا يحدها إلا حد الحرية أيضا، للآخر، وأن حرية الانسان – فى أى نظام كونى أو اجتماعى أو نفسى يوجد فيه – لايمكن أن تهدر، وبالتالى يترتب عليها الالتزام الخلقى والأساسى الذى يتميز به الانسان.

فى ضوء هذه المقدمة التى أستميح عذرا عن مزاجها الفلسفى، أرى قضية التجديد فى أدبنا – وهى قضية ساخنة – مسألة جادة، وجدية، وقد قصدت منذ البداية أن أسميها قضية التجديد فى الأدب ولم أحب أن أسميها قضية الأدباء الشبان، وما أظن أن هذه النقطة بحاجة الى تفصيل كثير أو قليل. لا أظن أن شهادة الميلاد من المستندات اللازمة فى هذه القضية!

تأسيسا على قيمة الحرية أجد أن ساحة التجريب والمغامرة سعيا وراء كشف الصدق– وبالتالى خلقه خلقا من جديد، بمعنى من المعانى – هى الساحة التى قد تتفتح فيها ينابيع حرارة الحس

بالحياة، وتستضئ فيها القيم التى تجعل من الفن حرية ومعرفة وحقيقة. (لم أقل الحرية ولا المعرفة ولا الحقيقة الواحدة الوحيدة) . وإذا كانت الصنعة ضرورية وهامة، وإذا كانت الضرورة هى المادة الخام الأولى، فان براعة الصنعة وحدها فى الفن، ودقة المناهج الأكاديمية المطروقة فى النقد، مهما أبعدت اليد الصناع فى صقلها، قاتلة للأنفاس الحارة الغامضة التى تهب الحياة للخلق الفنى، لذلك أجد فى السير على الدروب التى فتحت من قبل، ما يتناقض أساسا مع خصيصة الحرية التى هى تجدد دائم فوار، هي خصيصة الوعى الانسانى بالذات، هى تكشُّف وخلق مستمر.

حقيقة نحن نحب الأمان أيضا، والركون الى المألوف، والدعة إلى ما عرفناه وخبرناه وروضنا شراسة الجديد فيه، لكن فى هذا الحب خيانة لأنفسنا ولميراث الإنسان فينا.

من هذه الخيانة، ومرارتها، تنبثق، فيما أظن، تهم التجنى على التجديد فى الأدب المعاصر.

وبكل ما يسع المرء من الموضوعية والاتزان والتعقل يمكن أن نقول – وهو بدهى وضرورى– أن فى نتاج التجريب والتجديد الغث والقيم، والفاشل والموفق، والباهر والتافه الماسخ الطعم. طيب مامعنى هذا؟ ما معنى إيراد هذا التحفظ البديهيّ، فى هذا السياق؟ لاشئ، بالضبط. هذا لا يعنى شيئا على الإطلاق. ذلك الكلام تمويه لحقيقة أخرى كامنة : هى موقف الإدانة الأساسى للحرية، وللتجريب، وللتجديد، موقف الخيانة للإنسان. تمويه يتخفى بقناع الموضوعية والعقل والاتزان. للفنان الحق الأول فى الحرية، والتجربة، والمغامرة والسعى إلى المشاركة فى صدقه وحقيقته التى هى – بقوة الفن وبقوة الأشياء – صدق الآخرين أيضا وأساسا، وحقيقتهم.

وقد تابعت مغامرات التجديد فى الأدب بقدر ما وسعنى من الأمانة، وأشهد أننى وقعت على كشوف حقيقية، وعلى صدق أساسى، وعلى موهبة لايمكن أن تنكرها إلا جفاوة الحس الذى أمِن إلى رتابة قديمة مألوفة فاترة.

ليس عند «الأدباء والشعراء الشبان» على تعاقب الأجيال عقوق يكاد يصل الى حد العقوق البيولوجى، كما قِيل، وليسوا مقلدين، صخّابين، أدعياء جهلة غير مثقفين، ومدعين، لقد وصفوا بهذا كله، وردوا عليه، بنفس الحدة. وهو كله غبار كثير يخفى وجها بسيطا وحميما، مشرقا وممزقا: وجه حقيقة جديدة – وكامنة – تتبدى وتتأكد. أن هناك فنانين حقيقيين يكشفون ويخلقون فنا حقيقيا، فى

سياق حساسية لابد أن تكون جديدة لأنها صادقة وشجاعة، وفى سياق تعبيرى أكثر التصاقا بهذا الإنسان القديم المتجدد أبدا، الخالد المتغير أبدا، وبالتالى أكثر مدعاة للصدمة.

لا أزعم لنفسى أحقية التدليل والتحليل وسوْق الحجج والأسانيد، هى شهادة، فقط. للدفاع والبرهنة سياق آخر. انما أريد أن أحيل الى صلب الموضوع. أريد أن أقول إن فى ميدان القصة القصيرة المصرية المعاصرة - مثلا - وفى مجال الشعر الحداثى وخاصة منه «قصيدة النثر» فنانين لاهم بالمقلدين ولا بالمدعين ولا بالسطحيين - دعك مما قد يقولون فى مجالهم وتعليقاتهم من كلام، أنظر فقط ما يخلقون من فن - هذا هو الصلب الوحيد للموضوع.

رعيل طويل من المواهب الجادة المعروفة والمجهولة، هذا غير المجددين من المخضرمين، وفيهم من ظل يحتفظ حتى الآن بحيوية شباب لا تغيض - فالفن نوع من التجدد الدائم فى قلب الثبات.

ومن نصائح الوصاية الأبوية التى توجه عادة لهم - ممن لا يملكون فى الغالب وصاية ولا حقا من حقوق الأبوة، فليس أحد يملك وصاية، أما قصة الآباء والأبناء فهى قصة قديمة - أن يكثروا من القراءة وأن يثقفوا أنفسهم، وأن يعبروا - مثلا - عما يسمى بواقعنا «الخاص» - كأننا طراز بديع من الخلق. ليس الفنان بحاجة إلى نصيحة، إلى متى نمتهن أنفسنا والآخرين؟ وليس هؤلاء الفنانون تلاميذ جامعة أو أولاد مدارس، ولا أقصد - بالمرة - أن الفنان بغير حاجة الى الثقافة والقراءة، هذا عبث لغوى بحت - لكنه هو وحده - بغير نصيحة - الذى يقبل على العبّ من الحياة - مباشرة أو عن طريق خبرة الآخرين - بحرية، وبحافز من نهم خاص يمتاز به الفنان. وغير صحيح - بكل بساطة، وعلى مجرد المستوى الإخبارى عن الوقائع - أنهم لايقرأون، أو أنه ليس لكل منهم ثقافته. أما انهم يقلدون «الموجات الجديدة» فى الأدب العالمى فمجرد تسطيح وتقريب. إن تأمل أعمالهم يكشف على الفور مدى الفروق الكبيرة - مع المشابهات - بينهم وبين هذه الموجات. أما واقعنا «الخاص الفريد» - فلعلهم هم لاغيرهم هم القادرون على أن يكشفوه لنا، وأن يخلقوه أيضا من جديد فى حسّنا، هذه هى رسالة الفنان - وربما كانت ضرورة وجوده. وليس واقعنا ولا يمكن أن يكون شيئا بدعا، أصالته هى أصالة الوجود الإنسانى، فى سياق حضارى محدد، يتسم بنكهته الخاصة، نعم، بتجديداته وارهاصاته التى لا تُحدّ، نعم، لكنه فى النهاية هو الواقع الإنسانى.

ومن الجرائم الموجِعة للقلب أن نحاول أن نبتر أنفسنا بتراً وأن نفرض على وجودنا قيود التقلّص والانكماش والتجمد والتقدد في أطر قابضة، وأن نحبس طاقات حياتنا في قشرات خاوية. حياتنا حقا هي حياة الناس في كل مكان وفي كل عصر أيضا - ولكن في عصرنا ولحظتنا العالمية، بالضرورة. وفي التفتح على هذا الواقع الانساني العريض المتقلب بالتجدد والمركوز على قيم أساسية، في الانصهار فيه، دون تميع، في الإسهام فيه، دون تمنع ودون تزمت - في هذا تحقق لنا، في هذا أيضا حريتنا. وأدبنا الجديد يصنع من هذا كله، في الشعر (وقصيدة النثر) وفي القصة والرواية على شتى شكولها.

التجريبية قيمة فكرية وخلقية شجاعة، أما بعد ذلك فإن هنالك - كما يقال - تجريبية وتجريبية، بمعنى أن التجريبية هي نفسها استعصاء على التقنين والتوصيف المسبق، فقد تكون التجريبية محصورة في نطاق الفردية الذاتية، وقد لا تكون.

على انني أظن أن كل ما يتردى في هوّة التجربة الذاتية الضيقة فقط، ولا يتعداها إلى ما هو لصيق بالذات الانسانية كلها، ليس فنا. الفن الحق غير ذاتي، بالمعنى المصطلح عليه، لأنه نابع من تجربة هذه الذات الانسانية الواسعة والحميمة التي تضم أخص ما في ذواتنا جميعا، وتتجاوز أسوار أزماتنا المحدودة لكي تدخل في نطاق الخبرة الانسانية التي لا يمكن أن تكون مجردة لانها متفجرة عن هذا الجانب الحميم، بل العضوي، من حياة الذوات جميعا، هذا الجانب الحميم التي تشترك فيه الذوات جميعا، فيتكسر مابينها من فواصل الجسم والبيئة والحقبة، بل وحتى اللغة والتاريخ. كل ما يتردى في الذاتي الضيقة لست أراه فنا، بل أراه هلاسا وهجاسا مرضيا.

إن الفن الحق بطبيعته وبحده - كما يقول المناطقة - متجاوز للذاتية الضيِّقة. يقع في منطقة «مابين الذاتيّات».

أنت تقرأ عملا فنيا يخال اليك أنه مغرق في الذاتية، ولكن وترا دفينا منك يهتز له. إذن فقد تجاوز الذاتية، ووصلك حتى دفينة مشاعرك.

ولكنك تقرأ أو ترى هلاوس السيكوباتيين أو الذهانيين فلا تشعر إلا بالضجر وبالنفور، أو بالإشفاق عليهم، اذا كنت طيب القلب، فليس فيه فن.

الفن، بشروطه، هو سيطرة على الحرية، في داخل الحرية، وإذن فهو تجاوزٌ للذاتية. أما الذاتية فهى استسلام للفوضى، وإذن فهى لا يمكن أن تصل الى «الآخَر». لكن «الآخَر» هو، أيضا، «أنا». والعكس صحيح.

ربما كان الفن من المجازات - أى المنافذ - القليلة جدا بين الأنا والآخَر، بين ذاتى المتحيِّزة فى الزمن والمكان والتاريخ واللغة والجسد، وبين الذات الانسانية الأخرى التى هى أيضا ذاتى، وليست ذاتى.

أنت تحس من هذا الكلام أن الفن، عندى، أيضا، نوع من التصوف، وهو حقا كذلك، حتى ولو كان يبدو لك «واقعيا» صاحى النبرة، بل جافَّ النسغ، كما هو الحال مثلا عند كاتب مثل هيمنجواى - فإنه، مع ذلك، تصوف لأنه يذيب حواجز العزلة، ويثرى خبرتنا بما هو كامن فى صميم خبرتنا، لا نراه إلا بقوة الفن.

الفن تصوف قد يكون إنسانيا بحتا، فهنالك، فى ظنى، هذا النوع من التصوف الإنسانى، الذى لا تسود فيه الا قيمة الإنسان، كما قد يكون أقرب الى التصوف المأثور الذى يدور فى نطاق العلاقة بين الإنسان والقوة الكونية الشاملة : «المطلق».

من دعاوى أصحاب المذاهب الفنية الجامدة ما يذهب إلى أن التجريبية هى بالضرورة التجريبية الذاتية الضيقة المنبتة الصلة بالإنجازات الثورية والتاريخية، ومكتسبات التطور الاجتماعى، وهموم الحياة الاجتماعية.

ولكن ذلك مصادرة على المطلوب.

ليست التجريبية فقط، هى التى تقع فى هذه المهاوى. كل شئ ردئ يصنع باسم الفن يقع فيها. وكل ما يقع فيها هو شئ ردئ يصنع باسم الفن. ولكن لا يمكن القول بأن كل تجربة هى، بالضرورة، هى هذا الشئ الردئ.

قوة الفن هى التى ترفع العمل الفنى، أيا كان منحاه، مذهبه، قالبه، شكله، من مجرد ترديد عقيم لكلمات أو خطوط جوفاء خاوية أو ميتة، إلى مستوى تجربة التواصل الآتية من القيمة

الانسانية، قيمة الصدق مع الذات ومع الآخرين، والصدق فى مواجهة الذات ومواجهة الآخرين، وفى الكون.

ولكن هذا الصدق ليس فقط قيمة خلقية سلوكية. إن الصدق هنا، فى عالم الفن، لايمكن أن يفسر أو يقنن، هو قيمة فنية تدخل فيها بشكل أو آخر، وبأقدار متباينة، الموهبة والحوافز النفسية غير المسبورة الغور، والصنعة الفنية الماكرة، والزهد الخلقى أمام غوايات الحشو والتقليد والزهو.

كل هذا بقوة الفن التى لا أستطيع ولا أعتقد أنه من المستطاع تفسيرها، بالكامل، تفسيرا عقلانيا، كاملا.

إذن فقد يجمع العمل الفنى بين مغامرة التجريبية والاقتحام واكتشاف المطْوِيّ المخبوء غير المرتاد فى الذات، فى العلاقة الاجتماعية، وفى العلاقة الكونية، وبين تمثل كل الإنجازات التاريخية للعملية الفنية المتعاقبة الأطوار، وتجاوزها.

والتجريبية مادامت فناً صحيحاً فهى بالضرورة تلتزم بهموم الانسان، الذاتية والاجتماعية والكونية، وأيضا بأقدار متفاوتة. وإن لم تفصح بالضرورة عن هذا النوع من الهموم أو ذاك.

ولاينبغى أن يفوتنا فى هذا المجال أن من أكثر الأعمال تجريبية، أيضا، قصائد ماياكوفسكى، مثلاً، وهى التى أديرت كلها حول محاور اجتماعية بل سياسية سافرة، ومع ذلك لم تفقد نأمة من حرارة مغامرتها فى الشكل والمضمون معا.

ومعنى هذا ألا تعارض بين التجريبية وبين الهموم الثورية السياسية والاجتماعية، بل يمكن أن يدار العمل الفنى التجريبى، ويظل تجريبيا، وعملا فنيا، حول خبرات كمداخن المصانع، وتروس الماكينات، وجموع الناس، وأشواق الفقراء.

أكثر من ذلك أن من الفترات التاريخية التى نلحظ فيها ازدهار التجريبية بالذات فترات القلقلة الاجتماعية والتفجر السياسى والثورات الكبرى.

وصحيح أيضا أن هذه الاتجاهات والأعمال قد توصم بما هى ليست منه فى شئ من أنها مناهضة للثورة وللانسان ونحو ذلك، بعد أن ينحسر المد الثورى وتتحول الثورة الى نظام.

اذن فالتجريبية إثراء للتجربة البشرية، وليست إفقارا لها.

إنني أرى في كل عمل فني حقا، بذرة من التجريبية بالمفهوم الذى ألمحت اليه، حتى لو اتخذ سمة الأشكال الفنية المألوفة، ذلك بحجة أن كل عمل فنى صحيح لابد بالضرورة أن يرتاد جانبا من أرض مجهولة. وإلا ما كان هناك مبرر لوجوده، إذا كان تكرارا وترديدا لما سبقت إليه أعمال أخرى.

ولكننا بالطبع عندما نتكلم عن التجريبية، كمصطلح فنى، فاننا لا نعنى هذه النواة فقط، بل نعنى ذهابا إلى أبعد من ذلك، ومغامرة تتناول المحتوى والشكل معا، وتنطوى على قيمة الصدمة والمفاجأة.

إن أى عمل فنى ينهج المنهج المطروق، وينحصر فى الأشكال التى ابتدعت من قبل، وكانت فى وقتها بالضرورة تجريبية ومفاجئة، يتنكب طريق الخلق، ويسقط فى الطرق التى مرت بها من قبل عجلات كثيرة، يفقد بالتالى حرارة الارتياد وروعة الكشف التى لاتزال باهرة نحس وهجا لها فى أعمال قدامى أساتذة الفنانين.

إنك لتحس هذا الوهج مازال ساخنا، ونافذا إلى الوجدان، فى أعمال الكلاسيكيين القدامى حتى الآن، ولاتزال تحس فى هذه الأعمال أغواراً لم تُسْبر بعد، مع أن المئات بل الآلاف من المقلدين وأشباه الفنانين أوسعوها تقليدا عبر السنوات المتطاولة. فلا نجد فى كل هذه المستنسخات إلا تفاهة الطعم فى مقابل حرافة الجدّة التى لاتزال، وسوف تظل، باقية فى أعمال هؤلاء الأساتذة القدامى، لأنهم، بالضبط، كانوا فى عصرهم تجريبيين وروّادا.

. كتّاب «أقباط» و موضوعات «مسيحية»

سوف أعترض بادئ ذي بدء، على العنوان نفسه الذي أختاره لهذا المقال، بل سوف أذهب إلى أن أرفضه جملةً وتفصيلاً.

عندما نتحدث عن كُتّابٍ «أقباط» فليس في ذلك، فقط، خطأً في التسمية، فهم أولاً وأخيراً كُتّاب «مصريون» بل فيه أيضاً نوع من التحديد، والقَصْر، والتضييق قد يفضي إلى تكريس لانحيازٍ عقلي مثقل بعقابيل وخيمة، أي إلى نوعٍ من الفصْل، والقسمة ليس له وجود أصلاً.

سوف أعكف أساساً على بضعة جوانب من الأدب المصري الحديث، ولذلك فإنني أؤكد مرة أخرى ما ليس بحاجة إلى تأكيد في الحقيقة، وهو الأمر الذي أثار، مثلاً، دهشة وحنق اللورد كرومر المعتمد البريطاني من أكثر من قرن، حينما لا حظ أنه لا فرق بين أقباط مصر ومسلميها، كلهم أساساً مصريون، أولاً وأخيراً، لا يختلف أحدهم عن الآخر في العادات والتقاليد واللغة والروح بل في السمات والخصائص الجسمانية، وهو ليس بالأمر الصحيح بالنسبة لمصر فقط، بل هو حق في بلاد عربية أخرى، إن البيئة الثقافية المشتركة هنا توحد بين المسيحي والمسلم.

ومن الأمثلة البارزة في ذلك السياق - على كثرتها وشيوعها - أن الأقباط رفضوا مبدأ «التمثيل النسبي» في البرلمان تأسيساً على أن المعيار الوحيد هنا هو المواطنة لا العقيدة الدينية.

ومن الظواهر التي درسها الباحث الراحل سيد عويس، دراسة عميقة ومستفيضة، أن التراث المصري القديم، منذ الفراعنة، قد ترك آثاراً واضحة في الممارسات والتسابيح الشعبية الدينية في مصر، في الموالد والأذكار والأدعية والتراتيل وطقوس الميلاد والسبوع والموت إلى غير ذلك، ما يؤيد رفض تقسيم مصطنع ولا وجود له، حقيقةً، وإنما نضعه هنا بغرض البحث لا غير.

لكن ذلك، بداهة، لا يعني أن هناك تطابقاً كاملاً لا شائبة فيه، فإن التشابه أو التماثل السائد، إلى درجة التوحّد في أحيان كثيرة، لايعني، بداهة، انتفاء خصوصية كامنة، هي التي تبرر مغزى

هذه المقالة، فى إطار التحديدات التى أسلفت.

إن كلمة مسيحى، أو قبطى، بالنسبة للكُتّاب هنا، لا تشير إلى عقيدة دينية أو انتماء طائفى بل تعنى فقط صدفة الميلاد فى داخل ثقافة فرعية معينة أى أنها مرجع ثقافى بحت وليست مرجعاً دينياً أو طائفياً، وما تجدر ملاحظته هنا أن الموضوعات المسيحية ليست، بالمرة، حكراً على الكتاب «المسيحيين» فى الأدب العربى الحديث.

فى الخمسينيات والستينيات، على سبيل المثال، كان من الشائع عند جماعة بأكملها من الكتاب ـ وخاصة الشعراء ـ أن تستخدم الموضوعات المسيحية أو رموزها أو مجرد شفراتها، من قبيل الصلب والخلاص والقربان استخداماً بلغ من الذيوع أن اصبحت هذه «الرموز» مبتذلة بل تجردت من أية دلالة لها قيمتها.

وإن كان ذلك لا ينفى أن بعض الشعراء والكتاب كانت لهم من الموضوعات المسيحية وسيلة فعالة لنقل مقاصدهم الشعرية، ومن الأمثلة البارزة على ذلك صلاح عبد الصبور (١٩٣١ ـ ١٩٨١) وكان من رواد جيله، وقد أعاد كتابة «نشيد الإنشاد» شعراً، وفى قصيدته «الظل والصليب» (١) مزيج بين الألفاظ والدلالات المسيحية والوجودية الرومانسية، واستلهام ت.س. اليوت وألف ليلة وليلة فى الآن نفسه.

«ومن يمشِ بظله يمشى إلى الصليب، فى نهاية الطريقْ

يَصلبه حزنه، تُسمل عيناه بلا بريق»

وهى» القصيدة التى تبدأ ـ وجودياً ورومانسياً:

«هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

دبيب فخذ امرأة ما بين إليتى رجل..

سأم».

ومن السمات المميزة أن صلاح عبد الصبور، وغيره من الشعراء والكتاب مسلمين أو مسيحيين على السواء، كانوا يمزجون بحرية، بين الأساطير ذات الطابع المسيحي، وبين المراجع الصوفية والموضوعات المحدثة.

كاتب متميز آخر عالج رؤيا مسيحية، بموهبة وبصيرة، هو بدر الديب (١٩٢٦ - ....) وإن كان كما هو معروف ليس مسيحياً.

في «أوراق زمردة أيوب» (٢) التي نشرت باعتبارها الجزء الأخير من رباعية «حديث شخصي» ونشرت، أخيراً، في كتابٍ منفرد، وفريد، سوف نجد أن كريم (أحد أبطال الرواية القصيرة) يقدم لنا، في أحد تأويلاته، باعتباره تشخيصاً مرهف المدخل لثورة ١٩٥٢ وأن زمردة (والاسم وحده بطبيعة الحال له دلالته الموحية) هي تشخيص مركب، لمصر، الوطن، لا على سبيل تقارب سهل متاح أو خام، بل من قبيل الإيحاء بارع الذكاء ومرهف الحساسية ومما له مغزى أن «كريم» يقيم علاقة وجيزة مع زمردة، تنتهي بكارثة، وأن زمردة تسقط صريعة سرطان الدم، ويصمها ابنها بأنها «زانية».

تتوحد زمردة بالقديسة القبطية جميانة - إن زمردة «قبطية» على نحو عميق ودال، وتموت فلا تترك ميراثا إلا مذكراتها (أوراقها) التي أوصت أن تحرق بعد موتها، ولكن نفيدة - ذاتها الأخرى المسلمة (صورة منها هي نفسها وإن كانت ليست هي تماما) تنقذ هذه الأوراق. ومن الواضح أن هذا العرض التبسيطي التخطيطي يظلم العمل ظلما بيِّنا. ولكن الجدير بالملاحظة هنا أن هذه الرواية ربما كانت الرواية الوحيدة التي كتبها كاتب غير قبطي ليعطي صورة صادقة، حساسة، وعميقة التعاطف (بل التوحد) مع شخصيات قبطية ومع الثقافة القبطية الفرعية التي تقوم داخل الثقافة العربية الإسلامية السائدة ولا يمكن انفصالها عنها.

ولعل الموضوع الذي عالجه عبد الحكيم قاسم (١٩٣٥ - ١٩٩٠) بشكل مختلف تماما وإن كان يمت بصلة ما إلى موضوع زمردة أيوب، هو مادة روايته القصيرة «المهدي» وقد كتبت في نهاية السبعينيات ولم تنشر في كتاب إلا عام ١٩٦٨ في «الهجرة إلى غير المألوف» (٣).

وفي خطوط عريضة يمكن أن نلخص هذه الرواية القصيرة في أنها حكاية إعلان إسلام

القبطى الفقير عوض الله، على أيدى الإخوان المسلمين، فى الأربعينيات أو الخمسينيات غير المحددة بالدقة (كتبت الرواية فى برلين فى ١٩٧٧)، وهنا نجد أن التصوير الدقيق للشخوص والمشاهد يعيد، بقوة، بعث التعصب المحموم الذى ابتدأ يتولد فى ذلك الحين، كما يصور الجو الخانق الذى كان يسود بعض المجموعات الريفية حينذاك، مقارناً بالانطلاق الحسىّ السهل عند العمدة، مثلاً، أو بالفهم الدينىّ المتسامح الذى فيه مسحة صوفية شعبية عند جمهور أهل القرية.

والكاتب هنا يصور حكاية عوض الله تصويرا آسراً دراميا، وهناك إيحاء مضمر، متصل، بالمسيح المصلوب، بل يصل هذا الإيحاء إلى حد الوضوح عندما يساق عوض الله - وهو يموت بالحمى - على حصان فى موكب صاخب مترب إلى موقع النهاية حيث يموت بين ذراعى زوجته، ومازال على مسيحيّته.

أريد أن أؤكد مرة أخرى أننى عندما أتكلم عن «قبطى» أو «مسلم» هنا فإننى لست أشير على وجه الإطلاق إلى تفرقة موهومة ما بين كتابات تدعى «قبطية» وبين كتابات تدعى «إسلامية». إن مثل هذه التفرقة لا وجود لها فى الأدب المصرى الحديث وإذا استدعيتْ (الآن، وهنا) فإنما أن تكون صادرة عن سوء نية، وإما أن تكون مضلّلة، أو أن تكون فى النهاية يقصد بها غرضٌ تقتّى بحث فى النقد. إن كل الكتاب المصريين، بالتعريف، ينتمون إلى الثقافة المصرية العربية الإسلامية، وهى ثقافة متسقة وواحدية وإن كانت متعددة المستويات، تؤلف بين مقوّمات متنوعة وإن كانت غير متناقضة.

آمل أن يكون هذا المنطق عندى واضحاً الآن تمام الوضوح. أما عن الكتاب الذين ولدوا فى عائلات مصرية قبطية فلعلنى أفرد من بينهم الآن نبيل نعوم جورجى (١٩٤٤ ....) الذى يشيع فى كتاباته نحو من مناحى الرؤيا المسيحية، المرتبطة، ارتباطاً لا انفصام فيه، بعناصر صوفية آسيوية، وإسلامية. وسوف نجد مصداقاً لذلك فى مجموعة قصصه «عاشق المحدث» (٤) (ثم فى مجموعته التالية «القمر فى اكتمال» (٥)).

فى قصته «المخلّص ابن الإنسان» - وهو نصّ باطنىّ تماماً - نجد أن القربان الذى يوزع على المؤمنين قربان مركب من أوزيريس ويسوع، وفى قصته التالية و«البشرى»، يكمل ما بدأه فى

«المخلّص ابن الإنسان» في سياق يومي عادي تماماً ولكنه سياق منفي تماماً سواء في السرد أو في المعجم، ذلك أن ابن ساره والياصابات ورحيل ومريم العذراء على السواء، «اسمه كليٌ وكامل في ذاته». ليست أهمية هذا النص في معجمه الشاعري ولا في اسقاطاته التوراتيّة والإنجيلية، فقط، على أهميتها - بل في مضمونه من حيث الشوق إلى مخلّص ننتظره على الدوام، أي في تقريره لنوعٍ من الإيمان يوضع باستمرار موضع السؤال.

في قصة «المعجزة» نجد أن الحكاية تُروى بأسلوب نثري دنيوي، بتفاصيل وتحديدات تذكرنا بـ «مدرسة النظرة» في الرواية الفرنسية الجديدة، على نحوٍ صاحٍ محايد تشييئي. هناك الدكتور نظير الذي يلوذ بجثمان راهب قديم - والجثمان مازال محتفظاً بكل نضارته وبهائه - ونفهم أن الدكتور نظير، في اليوم التاسع، يوم الاكتمال، يمد ذراعه إلى داخل قبر القديس المفتوح، وعندئذ تبتر الذراع فجأة، بلا ألم ولا قطرة دم واحدة، تكفيراً - فيما يبدو - عن خطيئة غير معروفة لنا.

وهناك إشارات مرهفة في هذه القصة إلى صياح الديك ثلاث مرات، إلى اليوم الأول، إلى أسد هو الكائن المركب في رؤيا يوحنّا، من الثور والثعبان والصقر والحمل والإنسان. إن الدكتور نظيريبحث عن المعرفة، والمفهوم التوراتي للمعرفة يعني فقدان البراءة الأولية والتورط في الشر، يعني المأزق الانساني بين التهلكة والفخار.

«حلاوة العشق» هي أيضا صياغة جديدة لـ «نشيد الانشاد» لكنها طريفة في أنها تأتي بعد إتمام التوحيد الجثماني والروحي بين الرجل والمرأة، وليس قبله، وهي صياغة تنفتح لثلاثة تأويلات على الأقل، على المستويات الثلاثة: التوراتي، والريفي العتيد، والمحدث الحضري. وفي قلب «حلاوة العشق» نتبين نقيضها، بأكثر من معنى، إن ساكن بطن الجبل يربط محبوبته إلى صخرة ملساء، وهو مشهد يستدعي الأسطورة البروميثية استدعاء مضمرا ولكن فعالا (في الوقت نفسه الذي يحتفظ بالإيحاءات التوراتية).

الموت تيمة مراودة وعنيدة التكرار في قصص نبيل نعوم جورجي، أسطورة الموت تصاغ ببراعة ورهافة من مزامير داود النبي، ورؤيا يوحنا، وطقوس أقباط الصعيد، ومومياءات الفراعنة المخلّدة. فليس القبر على الإطلاق هو نهاية المسيرة. إن «الدائرة» عند هذا الكاتب ليس لها نهاية،

ولا بداية كما نجد في قصص مثل «يوسف مراد مرقص» أو «الموت» أو «فم الأسد».

كاتب آخر من طراز مختلف تماما، هو يوسف الشاروني (١٩٢٤ - ....) يهتم أساسا بالقضايا الاجتماعية، وبالتحليل القصصي النفسي. ويوسف الشاروني، شأنه شأن معظم الكتاب المصريين الذين ولدوا لعائلات قبطية، يتبنى موضوعات وشخوصا ليست موضوعة تحت ضوء أسطوري مسيحي خاص. وأبطاله - أو أبطاله المضادون - ليسوا محددين على نحو خاص من هذه الناحية، وإن كانوا بشكل عام وشائع يوضعون على خلفية عامة، لا نتبيّن لهم سماتٍ «دينية» خاصة.

ولكنه في قصة «اللحم والسكين» التي نشرت في مجموعته «الزحام» (٦) يوحي، إيحاء بعيدا ولكن واضحا، بتيمة القربان (وهي تيمة مسيحية جوهرياً) فهذه قصة أخوينْ قبطيين يحضران جنازة أمهما، وموقع القصة كنيسة - يمكن أيضاً، بسهولة، أن نتصورها جامعاً - والراوي يستعيد تاريخ العائلة: النزاع على ميراث بضعة فدادين من الأرض، يطلق فيه أحد الأخوين الرصاص على أخيه فيجرحه جرحاً سطحياً، وهو جرح معنوي أكثر منه جسمانياً. ولما كان الأخ الذي تعرض لإطلاق النار عليه طبيباً بيطرياً، نجد في القصة ثوراً يُذبح في المذبح الذي يشرف على مراعاة شروطه الصحية. والمشهد كله يذكر على نحو بعيد بمشهد التوراة عند ذبح الخروف على يدي إبراهيم، (وبالصراع بين قابيل وهابيل) وربما كذلك بالمشاهد الديونيزية أو الأورفية.

وفي قصة «أنيسة» من مجموعة «العشاق الخمسة» (٧) نجد تصويراً دقيقاً لعائلة قبطية، فتاتها الصغرى أنيسة قد أصابها الهلع إلى حد الهستيريا من قصة خيانة يهوذا للمسيح، ومن ذنبٍ طفيف اقترفته هي نفسها على غير قصد منها لكنها تحسه جريمةً لا يمكن أن تغتفر، تخفيها بحرص بالغ، إذ أنها تسببت في موت فرخ حمام عليٍ وشك الخروج للحياة من بيضته. والقصة تجري كلها في سياقٍ خلفي رازح، وهي تدين، بشكل مضمر ولكنه واضح، ذلك النوع الشكلي الطهراني المتزمت من التربية، كما تدين وضعاً اجتماعياً مجحفاً إذ أن الصبيّ الخادم هو الذي يتهم باقتراف «الجريمة» (وهو بريء) ويعاقب دون إمكانية لتبرئة نفسه.

أما القصة الثالثة - والأخيرة في هذا السياق كما قال لي الكاتب نفسه - أي في سياق تناول خلفية مسيحية – فهي قصة «رأسان في الحلال» المنشورة في مجموعته «رسالة إلى امرأة» (٨) وهي

قصة كلاسيكية الصياغة تدور حول صدفة الموت المفاجئ غير المفسَّر، وهنا نجد تصويراً لعائلتين من الجيران إحداهما قبطية والأخرى عائلة مسلمة، وفيها مقصد قصصى جلىّ السطوع ومحمود هو تصوير علاقة التعايش، بل التشارك فى السراء والضراء، بين العائلتين. وهنا نجد ـ كما نجد فى كل عمل الشارونى القصصى ـ اهتماماً بالغاً ومتقناً بالتفاصيل، والحفاوة بتصوير السلوك الاجتماعى بكفاءة ودأب، والإيقاع غير المتعجل، والتعليل والتحليل العقلانى الشامل الذى لا يترك شيئا للصدفة (أو للفانتازيا).

أما جميل عطية إبراهيم (١٩٣٧ ...) فهو كاتب متنوع الاهتمامات يمكن له أن يكتب قصصاً شعرياً، أو أرضياً، تسجيلياً أو فانتازياً على السواء.

فى روايته القصيرة «الأيقونة» المنشورة فى مجموعته «الحداد يليق بالأصدقاء» (٩) نجد أن العناصر القبطية تمتزج امتزاجاً حميماً بتيمة حروب التحرير فى سيناء. ومريم العذراء لها حضور غلاب يمكن أن يؤوَّل باعتباره «الوطن» أو «أرض سيناء»، والراوى يراها فى أحلامه، فى الكنيسة الأثرية فى مصر العتيقة، وهى هنا تنظر إليه بحنان. إن الصورة التى يصورها بها الغربيون صورة أجنبية عنه، تصده بأنوثتها التى لا يقبلها، أما عذراؤه «الحقيقية» فهى فى هذه الكنيسة العريقة، متواضعة، وديعة، حانية ومُحبَّة لأنها أم. ولعل هناك ملامح من يسوع فى ميخائيل الجندى الذى يموت فداءً لوطنه، فهو مخلِّص وضحية، ومخصب للأرض، وربما كان فى ذلك الإيحاء شبَه من أدونيس أو تموز.

وفى «النزول إلى البحر» (١٠) نجد أن مريم العذراء مرة أخرى لها صورة قوية فعالة تتجسد فى زينب الممرضة (ولا يخفى ما لاسم زينب من دلالة). أما الخواجا جرجس فإنه يصور شخصية قبطية غريبة، فهو معقد، وغير محبب على الاطلاق، جشع وطماع وقذر، لكنه يحب مريم العذراء المتجسدة فى صورتها الأرضية زينب، حباً جنونياً يدفعه إلى الهذيان والنشوة.

هناك رواية قصيرة مجهولة تماماً الآن، وإن كنت اعتقد أن لها مكاناً خاصاً فى ساحة الأعمال الطليعية والتجريبية، لكاتبٍ وناقدٍ له أعمال كثيرة فى ميادين الكتابة والنقد التشكيلى والترجمة، وخاصة عن اليونانية، وأعنى رواية «المرآة والمصباح» (١١) لنعيم عطية (١٩٢٧ ـ ....)

وهى رواية رائدة فى كوكبة ما يمكن أن نسميه «الروايات القصائد».

والكاتب فى هذه الرواية - التى أصدرها على نفقته فى الستينيات - يلجأ إلى نوع من الشعر، وفى روايته تأثيرات بارزة من الفنون التشكيلية وصور سيريالية، وفيها كذلك نوع من السخرية التى تتسم بالإغراب (الإيرونى جروتيسك) التى تعتمد على المجاورة بين الباذخ والمبتذل، وعلى التهاويل والسبحات الشاعرية التى تمت إلى الميتافيزيقا بصلة ثم نفاجأ بالهبوط إلى مستوى الحياة اليومية العادية، مما يحمل إلينا صدمة معينة.

ما يهمّ هذا السياق، هنا، هو إشارة معينة فى الرواية إلى شخصية «الأب» فإذا بيديه مثقوبتان. كأن «الأب» صورة أو شفرة للمسيح المصلوب الذى دُقّت فى يديه المسامير، وإن كان الملاحظ أن تلك سمة تختلف اختلافاً كبيراً عن الخصيصة الرئيسية لهذه الشخصية فى الرواية، مما يوحى بما يغلب على تقنية الرواية كلها من ازدواجية نجدها هنا بين الأب الذى يمثل القانون والسلطة والنظام، وبين المصلوب الضحية الذى يمثل الفداء والقربان.

ليس من الكياسة فى شئ أن يتحدث كاتب عن نفسه فى سياق نقدى. ويكفى هذا السياق أن أشير إلى جانب أو جانبين مما حاولت أن أفعل فى عملى الروائى. إننى. كما قلت أكثر من مرة عربى مصرى قبطى فى آن وبلا انفصال، والثقافة العربية الإسلامية مقوّم أساسى من مقومات حياتى الفردية أو الجماعية على السواء. وباعتبارى «قبطياً» (وهو أمر مختلف إلى حد ما عن كونى «مسيحياً») فإننى أكتب نصاً أتصور أنه مُشّرب تماماً - عن وعى أو عن غيره - بيقين، ولا أقول عقيدة، بأن المطلق إنما يتجسد فى الإنسان، وبأن الخالد والعرضى هو واحد فى الآن نفسه، وأن الإنسان هو المطلق دون قسمة، وأن التوحد بين الإنسانى والقدسى مكتمل (أو هذا ما أرجو أن أكون قد فعلت فى كتابتى) . كما أنه موضوع للسؤال، لأن الفن - كما هو معروف - وضع للسؤال وليس للإجابة، وهذا، على وجه الدقة، وفى سياق مختلف تماماً، هو جوهر المونوفيزية، لب الأرثوذكسية القبطية. بل أظنه فى حقيقة الأمر جوهر «المصرية» بغض النظر عن الثيولوجيا، وفى سياق ثقافى وليس دينياً.

والصور المسيحية - بل القبطية تحديداً - شائعة بل غالبة فى كتابتى القصصية.

ولكنها أساساً تقع فى سياق انسانى شامل، فيما أرجو. إن بعض الكتاب قد رأوا بين ميخائيل الراوى الصبى والمراهق والرجل الناضج فى معظم نصوصى، وبين ميخائيل رئيس الملائكة، نوعاً ولو جزئياً من التماثل بل التقمص. وميخائيل حسب التقليد القبطى هو الملاك الذى أزاح الحجر عن قبر المسيح. ولعل محور نصوصى الروائية هو محور ـ البعث المسيحى ـ الأوزيرى الفرعونى على السواء، وأساساً هو بعث الإنسان بعد سقوطه.

ولعل كتاباً آخرين رأوا أن تيمة الخلاص «جوهرية» فى عملى الروائى.

فلعل البعث والخلاص جانبان لا انفصام بينهما من تيمة واحدة.

إن انصهار الدائم والعارض، الميتافيزيقى والدنيوى، المطلق والنسبى، القدسى واليومى، هو جوهر عملى الروائى فيما أظن، جنباً إلى جنب مع سعىٍ دائب نحو الحب، ونشدانٍ لمعرفةٍ، واتضاع أمام الجمال.

الهوامش

(١) صلاح عبد الصبور، «أقول لكم»، الطبعة الأولى، منشورات المكتب التجارى بيروت، ١٩٦١، ص٨١.
(٢) بدر الديب «أوراق زمردة أيوب» فى «حديث شخصى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢؛ ودار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.
(٣) عبد الحكيم قاسم، «الهجرة إلى غير المألوف»، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٦.
(٤) نبيل نعوم جورجى، «عاشق المحدّث»، دار شهدى، القاهرة، ١٩٨٤.
(٥) نبيل نعوم، «القمر فى اكتمال»، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣.
(٦) يوسف الشارونى، «الزحام»، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩.
(٧) يوسف الشارونى، «العشاق الخمسة»، الطبعة الأولى، الكتاب الذهبى، القاهرة، ١٩٥٤.
(٨) يوسف الشارونى، «رسالة إلى امرأة»، الكتاب الذهبى، القاهرة، ١٩٦٠.
(٩) جميل عطية إبراهيم، «الحداد يليق بالأصدقاء»، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦.
(١٠) جميل عطية إبراهيم، «النزول إلى البحر»، المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٦.
(١١) نعيم عطية، «المرآة والمصباح»، مطبعة الجبلاوى، القاهرة، ١٩٧٦.

عن المشهد المعاصر فى القصة والثقافة

نحن، شئنا أم لم نشأ، اعترفنا أم أنكرنا، نعيش فى قرية خلفية من قرى العالم المتحضر، الإليكترونى، اللاهث هربا من جلده، متفجرا بما يملؤه من «تقدم» تكنولوجى، منطلقا نحو قشرة خارجية أخرى غير قشرته، نحو القمر وما بعده، وهى قرية ضخمة لها تركة عريقة فى الحضارة، ولعلّ التركة مازال معظمها مدفونا فى التراب بعد. وأجدادنا قد علموا العالم الرضيع كيف يتكلم ولكننا نمنا فى خدر طويل، وصحونا على هزات بل زلزلات العالم الذى عرف كيف يحبو، ويمشى، ويجرى، ويطير ويكتسح ـ ومازلنا نحاول أن ننهض على قدمينا، فى بهرة هذه الأضواء والانفجارات الكهربية والنووية الجديدة، ونحن شأن سكان القرى الخلفية ننطوى على اعتزاز مضطرم بما فى قريتنا من بقايا قديمة.

ولكن ماكينات الطواحين والموتورات تشتغل فى قريتنا بطريقة ما، وبيننا من يذهب إلى المدينة ويأتى لنتفرج على لهجته الغريبة ـ المضحكة إلى حد ما ككل غريب ـ ويأتى معه فى حقيبته بعُددٍ يركّبها فى بيته وينظر إلى القرية بعينين فيهما رؤية جديدة، وحساسية جديدة. ومع ذلك فإن قريتنا فى بؤرة مهبّ عاصفةِ العصر وقد لحقها الزلزال وعليها أن تبنى نفسها حتى لا تتقوَّض الجدران العريقة والجديدة معا ـ وعلينا أن نعترف أن أساس الجدران ليس راسخا ـ وعليها أن تعرف كيف تعيش عيشة المدينة.

بعبارة أخرى، جافةٌ، سوقية، مسلّم بها، نحن ننتمى إلى العالم الثالث المتخلّف الذى ندعوه ناميا ونحن نعرف ونعترف أنه علينا أن نلاحق ثورة العالم الحديث (المتقدّم) فى كل الميادين، ولا ينقصنا العزم ـ أحيانا ـ ولا تعوزنا النية الطيبة بالتأكيد، والأسس الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لهذه الظاهرة موضع الدرس والتحليل والتخطيط والتغيير بطريقةٍ ما ولكننا فى أزمة حضارية، هذا ما نعرفه جميعا الآن، وهى أزمة صحيّة، من أزمات النضج.

هل هناك لمثل هذه الانطباعات ـ أو هذا الحس الواسع ـ مكان عندما نعرِض لمشهد القصة

العربية المعاصرة، سواء كانت قصيرة أو طويلة (رواية) وسواء كانت تنتمى إلى حساسيةٍ جديدة أو إلى كتابة عبْر نوعية؟. نعم، اذا كانت هذه «القصة» تنتسب إلى المعاصرة، فنحن فى موقعٍ خاص من هذا العصر الثورى المنقلب على ذاته، فى آخر القرن العشرين. وما يهمنا هو حساسية هذا «العصر» فى نمط بعينه من العمل الفنى.

وعلى الرغم من أننا قرأنا مرارا نعى القِصة القصيرة وسمعنا عن أننا فى زمن الرواية فانّ القصة القصيرة فى مصر والبلاد العربية لم تمُت بل لعلها تولد، للمرة الأولى بمعنى ما، أى بمعنى بلوغها مرحلة جديدة حقا بعد إرهاصات مخاض طويل، إن حساسية العصر قد جاءتنا هنا، وأنها عندنا لها بذور خصيبة - بالرغم من أنها مازالت برعمية أحيانا - من أصالة وتفرد. إن «حساسية العصر» ليست غريبة، بل هى تنتمى إلى إنسانية واحدة، مهما كان فيها من تنوع الثقافات.

أريد أن أطرح للمناقشة عناصر تدعو للتأمل حقا. فكيف أمكن على الرغم من أننا نعيش فى ساحة خلفية - وإن لم تكن بعيدة جدا - ان يتنفس فَنُّ القصة هواء هذا العصر وأن يعيش فيه بالفعل؟ وكيف كانت خبرتنا به «معاصرة» لا فى القصة فقط بل فى الفن التشكيلى أيضا، وهما فى ظنى أكثر فنوننا حيوية، وفى سائر الفنون، كالموسيقى السيمفونية مثلا، إلى حد ما؟ إن ظاهرة الاغتراب فى العالم الثالث ظاهرة معقدة بحكم الأوضاع الحضارية التى يمر بها هذا العالم فهل هناك تقارب أساسى بين فن الطليعة فى العالم الثالث وبين فن «المنفيين» و«المغتربين» فى العالم الغربى المتقدم؟ هل العالم الثالث كله «مغترب»؟ وما هى مقاييس النسبة فى الاغتراب؟ ما هى مقاييس الوضع السوىّ الذى ينتسب إليه «الاغتراب» فضلاً عن الأسس الاقتصادية والاجتماعية؟ وهل هناك - بالتالى - أساس خلقى للعمل الفنى أو للظاهرة الجمالية؟ ليست هذه الأسئلة جديدة بالتأكيد، ولكن هناك ما يدعو - بالتأكيد - لإثارة هذه الموضوعات. ولست بصدد الإجابة أو حتى محاولة تناول هذه القضايا. إنما أنا أثيرها، فقط فى هذا السياق الجديد.

أما السياق الآخر للأسئلة التى يثيرها مشهد القصة المصرية - والعربية - الآن، فهو أن الفن فى العالم الغربى قد جاء إلى «المعاصرة» عن طريق تطور مساوق للتطور التكنيكى والاقتصادى والاجتماعى. ولعل تيار «المعاصرة» فى الغرب إنما يندفع من قمة عالم متخم بالمنجزات العقلية والمادية، تيار يتدفق نابعا من أغوار أو طبقات سفلية عميقة أقامت الثورة الصناعية والاستهلاكية

بناياتها الشامخة دون أن تضرب بجذورها فى أرضها، وفى ظنى أن الثورة التحليلية النفسية - ليست الفرويدية فقط بل سائر مدارسها مثل مدرسة يونج أو فروم إلى حد ما، وغيرها - قد أسهمت فى دق مجسّات عميقة فى هذه التربة. ولكن المهم أن «المعاصرة» عندنا فى قريتنا الخلفية تنبع مباشرة من هذه الأرض دون أن تمر بالتطورات التكنيكية التى أدت اليها فى الغرب.

إن الحساسية الفنية المصرية - والعربية - تختلف بلا شك عنها فى الغرب. وليست بى من حاجة - فيما أعتقد - إلى التدليل على أن تجارب القصة هنا ليست مجرد «تقليد» على الرغم من اللغط العجوز الكثير فى هذا الصدد. أريد أن أتساءل: هل تنبثق تجاربنا من اتصال مفتوح، بدائى وعصرى معا بأغوار النفس؟ أى بتلك القوى التى يصطلح على تسميتها بقوى «اللاوعى»؟ أهى نابعة، أصلا، من خبرة مباشرة بتلك الطبقات الأساسية الغنية فى الحياة النفسية، ومن ثمّ الاجتماعية أيضا، فلا انفصال حقيقيا بينهما؟ ذلك اتصال لعله ضمر وتجمّد فى العالم الغربى بينما مازال حيا وطازجا عندنا (وتلك من أهم مميزات الحياة فى القرية).

من المؤكد أن ينابيع الخلق التلقائى مازالت تتدفق عند الناس فى العالم الثالث كله على الرغم من سطوة متزايدة للتليفزيون الذى يهدّد الآن بتجفيفها بينما أوشكت الحياة الآلية الاستهلاكية أن تطمرها فى المجتمع الغربى «العلمى». الخبرة الأسطورية مازالت عندنا غنية - وهى خبرة قد ضمرت فى الغرب، هل أحتاج هنا إلى أن أؤكد لأصدقائنا أصحاب النظريات «العلمية» أن الفولكلور والأسطورة واللاوعى - وهى موضوعات أساسية فى التجارب الفنية المعاصرة - لا تتناقض مع «العلم» وأن العقلانية على ضرورتها الأساسية، فإنها - إذا اقتصر الأمر عليها وحدها - تصبح إفقارا شديدا للانسان؟ هل أحتاج إلى أن أشير إلى الثروة الخلاقة التى تتأتى من تحطيم الحواجز المصطنعة بين عالم «الواقع» الظاهرى اليومى وبين عالم الحلم والخرافة والأسطورة؟

لكن السؤال الذى يلح علينا هنا هو هل يوجد تساوق فى هذه الصلة المفتوحة بين قوى اللاوعى والحلم والنبوءة من ناحية والقوى الضاغطة للحياة الواقعية والاجتماعية من ناحية أخرى؟ وهل هناك صلة أخرى مفتوحة وحارة بين المراحل الاقتصادية والحضارية والاجتماعية المتواكبة التى يعانيها العالم الثالث؟

فى فترة العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة وجدنا، فى العالم الثالث، ظاهرة أسميناها اصطلاحا «بالإقطاع» نصارعه ونتحرر منه، جنبا إلى جنب مع مرحلة أسميناها «الثورة الاشتراكية» مرورا بجوانب ومظاهر أخرى من التركيب الاجتماعى والحضارى. وقد انحسرت هذه المراحل، تقريبا، وتحل محلها حقبة الانفتاح، والخصخصة، والتبعية للسوق العالمية ما بعد الرأسمالية. ولكن هذه المراحل جميعا ليست محبوسة جامدة فى مقصورات وأقسام معملية منعزلة بعضها عن بعض بل هى فى حالة من التمازج والانصهار الحادّ، فهل فى العمل الفنى المعاصر فى العالم الثالث مساوق جمالىّ لذلك الوضع الحضارى؟

الموضوع الثالث الذى يثيره مشهد القصة المصرية والعربية المعاصرة هو موضوع اللغة، وفى هذا الموضوع اليوم تجارب ودراسات تشغل الحيز الأكبر من اهتمام «العصر» الشاغل، السيميائيّة واللسانيات اليوم تدخل هذا الحقل الجديد ـ القديم من حقول النقد الأدبى أو العلم الأدبى كيفما تسميه، ولكن القضية تتعقد عندنا، كما تتعقد كل القضايا إذا وضعناها فى السياق الخاص لثقافتنا. اللغة عندنا تحمل الثقل الباهظ لثروة تراكمت عبر العصور وعليها أن تنهض بهذه الثروة وأن تتمثلها وأن تعبر عن حساسية العصر عامة وتعبر عن الأزمة الحضارية التى نمر بها، نحن، خاصة فى وقت معا.

هناك ارتيادات واضحة للقصة الحداثية فى حقل المعنى واللغة، وفى ظنى أن حياتنا الثقافية مازالت مطالبة بأن تنتبه إلى هذه الارتيادات التى تختط مسارات متضادة نحو التجريد والتعرية والزهد عن كل فضول من ناحية، نحو القاموس الآلى، المغترب، «الصحفى» فى علاج فنىّ من ناحية أو نحو المعجم القديم المحمّل بإيحاءاتِ الماضى وتراكيبه والمصوغ برؤية معاصرة من ناحية أخرى، أو نحو البذخ اللغوى والكثافة اللفظية – المضمونيّة معاً.

وأخيرا فان نقطة الرؤية فى القصص المصرية ـ والعربية ـ المعاصرة ينبغى أن نهتم بها، وهذه النقطة تنتقل عبر دائرة كاملة من أقصى زاوية التشيؤ إلى أعمق بؤرة التشخيص. ونحن نجد جنبا إلى جنب نظرة تتخذ من نبضة الحس الداخلى نفسه موضوعا خارجيا وشيئيا كأنه جامد، لا حياة فيه، وهى نظرة تضفى على كل «شئ» ثباتا أجنبيا «غريبا» كما نجد تقمصا يجعل كل شئ سيالا، عفويا، هلاميةً سُخنةً من الحس العارى الأعصاب.

ومرة أخرى: هل هناك صلة حميمة بين هذين المتضادين فى الرؤية الفنية، ثم ما الذى يدعونا إلى اتخاذهما؟ لعلّ الدراسة فى هذا المجال تتجاوز ساحة النقد الأدبى الضرورى، إلى ساحات النظر والتحليل السوسيولوجى والنفسى أيضا.

لقد تحطمت بالتأكيد جدران الواقع المورياسانى، نحن نراه اليوم مبتذلا ومكرورا، كما عصفت الأزمة المعاصرة بالأفق التشيخوفى الخريفى أو الغسقى المرهف بحزنه الرقيق البرىء على نحوٍ ما.

ومن ثمّ فإننى لم أسلم قط بأن هناك أزمة فى القصة، ولن أسلّم بأن المد الذى شاهدناه فى الستينيات قد بدأ ينحسر، سأسلم بأن هناك أوجه نقص وقصور وفجوات وشروخ فنية ونقدية فى الإنتاج القصصى سواء كان ذلك فى الستينيات أو فيما بعدها من عقود، وسأسلم بأننا لو اتخذنا ـ كما ينبغى فى التحليل الأخير أن نتخذ ـ الموقف الصارم والكامل فى معالجة العمل الإبداعى لما وجدنا بين أيدينا إلا القليل من البدائع فى عملنا الفنى. هذا من مهمات النقد كما أنه من مهمات المبدع، ولكن القليل هو كثير جداً فى هذا المجال، ما أريد أن أقوله، إن المواهب والطاقات التى تفجرت فى داخل الحساسية الجديدة مواهب لم تنحسر، والكلمة ـ المفتاح هنا هى «الحساسية الجديدة» التى أصبحت منجزاتها اليوم كلاسيكية تقريبا. ومن ناحيتى أنا على الأقل فقد فرغت تماما من أن أعطى للرؤية التقليدية أو السلفية ـ سواء كان يكتبها الكبار أو الصغار ـ أية أهمية.. بل من خلال هذه الحساسية الجديدة فقط.. بأشكالها ومضامينها، باقتحاماتها، وتحققاتها، وإخفاقاتها، جميعا يمكن أن نصل إلى الدلالة، وإلى القيمة التى هى «العمل الفنى»، أما الأطر والقوالب التى جربّت واستنفدت فماذا يمكن أن تفعل إلا انها قشور ثقيلة من الاستنساخ وإعادة انتاج الجاهز السابق المألوف تكاد تغرقنا جميعا، بما قد يكون فى ذلك من أعمال الكبار. فى الستينيات عرفنا مغامرات وإنجازات جيل كامل، وأظن أن مجلة «جاليرى ٦٨» كانت ساحة للتلاقى وميدانا للازدهار فى الوقت نفسه لهم. ومازال كتّاب هذا المنبر الذى كان وسيظل طليعيا، يكتبون، لم يتوقف أحد منهم، هذا أعرفه.. وثم أسماء لم تلق حتى الآن مجالا للرواج العريض ومازالوا مغمورين وإن كان لهم مغامراتهم الجديرة بالالتفات.. هؤلاء المغامرون بكشف هذه الحساسية الجديدة تقدموا إلينا بإنجاز أراه مرموقا حتى وإن كان لم يلقَ حظاً كبيرا من المجد ولا من الشهرة كما قيل. هناك إلى جانب هؤلاء فريق كبير من الكتاب المجيدين لهم قدرهم فى الإسهام فى العملية الإبداعية وهم جديرون بالنظر النقدىّ المتصل

والمتعمق الذى يرصد مالهم وما عليهم، وبالتالى، مالنا وما علينا جميعا من خلالهم.

تتبعت باستمرار وبشغف، بقدر ما وسعنى الجهد، مواهبَ وطاقاتٍ هامةً حتى وإن لم تكن قد أعطت كل ما يمكن أن تعطى.. ولكن وفى ظل ظروف الأزمة الحضارية الثقافية التى نتكلم عنها.. أليس عظيما أنهم وجدوا مجرد وجود، وأنهم اجتازوا الحدود إلى أرض خاصة لكل منهم، كم نحتاج جميعا أن يمضوا إليها بالفعل، وأن يذرعوا ساحتها لكى نعرف نحن أيضا معنى هذه الحساسية الجديدة التى تحدثت عنها طويلا والتى أُجمِلُها - مرة أخرى - على النحو التالى:

فى تاريخ الآداب بما فيه تاريخ الأدب المصرى والعربى هناك نقلات أساسية للحساسية.. والحساسية هى مجموع الطرائق والرؤى القولية وغيرها فى فترة معينة، من حيث التقنيات والأساليب والموضوعات والمواد المتناولة، بحيث لا ينفصل أحدها عن الآخر بالضرورة.

الحساسية الجديدة هى فكرة تاريخية أساسا وترتبط بالتطور التاريخى للأدب المصرى، والعربى بشكل عام، من أسلوب السرد التقليدى وطرق التناول والرؤى التقليدية التى كانت بشكل عام تحتذى خطى الأدب الغربى من ناحية والأدب العربى القديم من ناحية أخرى والتى يمكن تلخيصها بأنها نوع من التسلسل المعقول، ووضع الفَرْشة ثم الحبكة ثم فكّ العقدة، والعناية بتفصيل الظروف الاجتماعية والنفسية للأشخاص، وتحديد البيئة بشكل يكاد يكون مدرسيًا وهندسيًا، على اعتبار أن هناك عنايةً شديدة بالشرح والتحديد. استناداً إلى أن هناك واقعا معروفا يمكن تقصى أبعاده ويمكن شرحه بل يمكنِ تفسيره وتغييره على أسس عقلية واضحة. هذا هو المنحى الذى سارت عليه القصة والشعر منذ ما سُمّى بعصر الإحياء حتى الأربعينيات حين وُضِعتْ بذور هذه الحساسية الجديدة على أيدى طائفة من الكتاب المغامرين الذين ظلوا منسيين حتى فترة أخيرة، ومنهم بشر فارس وعباس أحمد ولويس عوض وبدر الديب وكاتب هذه السطور، وغيرنا.

الجدة فى هذه الحساسية هى كسر هذه المواصفات المألوفة والتقليدية التى ابتذلت وأعطت كل إمكانياتها فى تصورى فمن حيث السرد لم يعد من الضرورى أن توضع الفرشة ثم الحبكة ثم فكّ العقدة.. بالعكس من الممكن أن ندخل مباشرة إلى لحظة معينة مفاجئة، أما التسلسل الزمنى فلم يعد ضروريا، بالعكس، أصبح تداخل الأزمنة وتواشجها ضرورة أو مطلبا أساسيا فى هذه الحساسية.

سقطت المقولة الفلسفية للزمن.. فلم يعد هناك الزمن الذى تكلم عنه القدماء كما سقطت مثلا الهندسة الاقليدية أو المنطق الأرسطى وحلت محله حداثات فى هذه السياقات.

اللغة لم تعد هى اللغة الجزلة الرصينة أو السلسة الواضحة التى تهدف إلى التوصيل والإبلاغ فقط، لم تعد هى اللغة الشفافة بل أصبحت متعددة الإمكانات، ممكن أن تكون كثيفة أو رقيقة أو شاعرية أو محلقة وتسجيلية وتوثيقية وهكذا، ودُمرتْ السياقات التقليدية فأصبحت متفجرة سيّالة أو مقصوداً بها أن تكون جامدةً وثقيلةَ الوطء قصداً فنيا، وعاد الحلم إلى مكانته الطبيعية بحيث أصبح عاملاً أساسيا وليس هامشيا وليس مأخوذا مأخذ «المنام»، على رأى القدامى، بل أصبح فعّالا، ما تحت الوعى أصبح له دوره وبالتالى أصبحت دخيلة النفس الانسانية تحتل الصدارة أحيانا، وأحيانا أخرى أصبح الأمر بالعكس بحيث يعمد الكاتب إلى التوصيف الخارجى الصحو البارد الذى ليس فيه أدنى انفعال أو حرارة.

الحساسية الجديدة لها تياراتها المختلفة ومناحيها المختلفة. فهناك أيضا مسألة اللجوء إلى التراث «الكلاسيكى» وإلى الحكاية الشعبية بشكل متراكم القوة ودخول هذه التراثات إلى صلب نسيج العمل الفنى المعاصر بحيث لا يصبح التراث مجرد ماض منقض عابر، بل يصبح مُعصْرناً، اذا صح التعبير، إلى غير ذلك من التقنيات.

المسألة ليست إجرائية، بل هى مرتبطة برؤية أو برؤى أساسية: انكسار العقلانية، تزلزل البُنى الاجتماعية والنفسية بالتالى، معاناة النكسات والهزائم التى نمر بها على المستوى القومى والقطرى فى السياق الاجتماعى والسياسى والثقافى، وما نشهده الآن من صعود القوى الظلامية والسلفية وتآكل مناخ السماحة والوفاق الاجتماعى.

يبقى لى الآن أن ألخّص وأن أُجْمِل.

هناك قضيتان: قضية المنهج، ولا أملك هنا إلا أن أؤكد موقفا أكثر مما أطرح حلا..

أؤمن - والإيمان هنا هو أيضا منهج - أنه ليس ثمّ حل لما اصطلح على تسميته «بأزمة الثقافة» إلا بالمنهج العلمى العلَمانى العقلانى، ولست أنكر فى داخل هذا المنهج وجود القوى اللاعقلية، ومدى فاعليتها وأهميتها.. وأربط هذا بالطرح الشائع للمعاصرة والتراث فأزعم أن التراث ليس خارجيا ولا

أجنبيا بل هو شئ يعيش فى داخلنا بالفعل. ونحن نتمثله ونحمله فى أحشائنا وعقولنا ووجداننا معا ـ شئنا أم لم نشأ ـ كما أننا نحيا المعاصرة لأننا ببساطة.. نعيش الآن وهنا!.. ولا يمكن ـ مهما ادعينا ـ أن نزعم أننا نحيا فى عالم خاص مغلق على ذاته.. البداهة تنكر هذا.. فكيف تطرح كقضية؟!.. الذى يطرح هنا هو موقف محدد من المعاصرة والتراث ينكر كلا من المعاصرة والتراث على رغم البداهة.

ولا ينفى ذلك أن كُلاًمنّا «يختار» تراثه، أى يبعث فيه حياة جديدة، فيصبح معاصرا، وحيا. ينطبق ذلك على الفرد كما ينطبق على الجماعة أوعلى فئات من المجتمع، سواء.

تبقى العملية الإبداعية الثقافية نفسها، وسوف يتدخل فيها موقف معاصر فعلا هو موقف أسميه بالتحديد: اقتحام القيم الاستهلاكية التى تحول الانسان كله ـ ومن باب أولى إبداعاته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ـ إلى سلعة وشئ، هو أيضا سلعة وشئ مبتذل ورثّ وقبيحٌ، هذا الخطر الذى يجتاح العصر كله، يكاد يكتسح سدودنا الأصيلة، خطر تحويل الثقافة إلى ثقافة تحتية استهلاكية.. لا أريد أن أقول رخيصة فقط، إنها مجرد ثقل خاو من كل نكهة أى مجرد بضاعة لا طعم لها تضاف إليها الطعوم الصناعية الحريفة والضارة، ككل أنواع هذه البضاعة فى كل الأسواق. أتمنى أن ندق كل نواقيس الخطر هنا لأن الخطر قد جاء، قد جاء!

واضحٌ أن دور «المثقف ـ الفرد» و «المثقف ـ الجماعة» حاسم هنا، وليس ثَمّ من حلول تُفرض على عملية إبداعية، وإنما هناك ظواهر نتلمسها، وبشائر نترقبها، وفعل من أفعال الإيمان نعتنقه.. أظن أن الطاقة الإبداعية فى مثقفينا وفى شعبنا غنية وفعّالة، هذا فعل من أفعال الإيمان!..

هناك ملاحظتان، الملاحظة الأولى أن كل مبدع هو ليس ناقدا أيضا، بل هو ناقد فى المحلّ الأول، وليس هناك فى حقيقة الأمر إداع فنى جديد وصحيح إلا كان وراءه نظر نقدى، واعيا أو غير واع، والمطلوب أن يكون عارفاً، أى أن فكرة الفنان الملهم البدائى الرومانتيكى الذى يبدع من صميم نفسه بفطرته الصافية المزعومة، فكرة زائفة من أساسها فى ظنى، ولم تكن أبدا صحيحة فى أى مرحلة حضارية، حتى الفنان البدائى كان يعيش حضارته وثقافته عيشة كاملة، وهو بالتالى ناقدها، وناقدها على مستوى أعلى من المعرفة يمكن أن أسميه معرفة إشراقية أو لا واعية.

أما ما أطلبه فأن يكون الفنان ناقدا أيضا قد خاض بحر المعرفة المتلاطم بقدر ما توصله إليه مجاديف قاربه، أى أن يقرأ، ويتأمل، ويفكر، لا فى الحياة فقط، بل فى ميادين المعرفة كلها، ومنها بالطبع ميدان النقد الأدبى، دعك من ميادين الفلسفة والاجتماع وغيرها. إن الخبرة الابداعية لا تمتح ماءها فقط من بئر الحياة، أى ما يمكن أن نسميه بخبرة المعايشة اليومية الداخلية والخارجية للنفس وللمجتمع، بل من بحر المعرفة، يعنى القراءة والتأمل والتفكير فهذه كلها أيضا خبرة يومية مباشرة وحيّة، أو يجب أن تكون كذلك، وأن تنصهر مع الخبرة العريضة المعاشة حتى يمكن أن يكون هناك إبداع فنى حق.

ومن ثمّ فغياب النقد ليس لوما يُلقَى على باحثينا ومتخصصينا فقط، بل خطيئة يقترفها الفنان نفسه!..

يبقى أن النقد الأدبى فى ظنى هو عملية إبداعية أساسا، ولا أستطيع أبدا أن أسلم بأن المباحث الاكاديمية - اذا كانت مجرد تصنيفات وتقريرات جافة - هى من النقد. ارجعْ إذا شئت إلى ما اصطلح على تسميته بالتراث فى أدبنا «القديم - الجديد» .. كم تجد النقد إبداعيا وحيا وما أبعده عن أكاديميات التطاول على وضع القواعد الجامدة قديما وحديثا.

ان اقتحام الأهداف الاعلامية القريبة المباشرة والذائعة واقتحام القيم الاستهلاكية وضغوط المرحلة كلها هى أيضا مسئولية المبدعين فى الميدان الثقافى ولا يمكن أن ننزلها من على أكتافهم، ولهذا فلا أريد أن أنسى دور «المجلات الصغيرة» التى كانت دائما محاور أو بؤرا مشعّة بدءا من «التطور» و «المجلة الجديدة» و «البشير» إلى «جاليرى ٦٨»، وهذا الحشد الحاشد من «مجلات اليوم الواحد» التى رأيناها فى السبعينيات تملأ ساحتنا، ونجدها فى التسعينيات تظهر من جديد، لتكون منابر حرة عالية الصوت لها طزاجتها وحرارتها، وبرنامجها حتى إن كان غائما وفى طور التحديد، بالضرورة، ومنها مثلاً «الكتابة الأخرى» و «الفعل الشعرى» و «الجراد».

حول هذه المحاور يُفترض أن المبدع الثقافى قد حاول على الأقل أن ينهض بمسئوليته، ومن خلال هذه المحاور أظن الأبواب يمكن أن تنفتح لكى يأخذ خصب إبداعنا مجده المنتظر من خلال

الحوار. نريد أن نعود إلى أصالتنا التراثية فى كيفية الحوار.. فنحن نعرف ـ وقد كنا دائما نعرف ـ أن نخوض غمرات الحوار.. على عكس الزعم القائل بأن مصر دائما تعنو لفرعون واحد أيا كان شكله وزمنه، مصر دائما هى بلد الحوار والعقلانية، ولا أملّ أبدا من ضرورة التأكيد على هذا المعنى، فالعملية النقدية فى أساسها هى أيضا عملية حوار مع النصّ بتمثُّله واستيعابه وإعادة خلقه ربما، ولكنها ـ أساسا ـ حوار معه، وليست ـ ولا يمكن أن تكون ـ فرضا لقاعدة مسبقة، أو تطبيقاً لقانون متوهم.

ألا ينطبق هذا الوضع كله، بقوة، على ما يجرى الآن فى ساحة الحياة الاجتماعية، حيث تحاول «جماعات» تتستر بالخطاب الدينى الإسلامى وهى منه ـ بطبيعة الحال ـ براء، أن تفرض رؤية واحدة، جامدة، سلفية، ومتزمته، وأن تنفى «الآخر» وترفض كل حوار؟ وأن تقيم العنف مقام السماحة، والجريمة مقام العقلانية؟

أتصوّر أننى أعُدّ نفسى أحد كتّاب ما يسمى بالطليعة فى القصة والرواية، أى أننى أنظر، من غير مبالاة إلى الدروب المطروقة، وذلك إعلاءً منى لقيمة المغامرة فى اقتحام «الحقيقة»، وإبداع الفن، أعنى «حقيقة» ما، و«فنًا» ما، دون أن أزعم أن ثمّ إمكانا لامتلاك ناصية «الحقيقة» على إطلاقها، بافتراض أن هذه الحقيقة نتاج مغلق على ذاته، منتهٍ ومتحقق. أتصور أن ثمّ مسعىً مستمراً للوصول إلى حقيقةٍ ما، هو لبّ الفنّ.

إلا أن هذا الموقف لكتاب «التجريب» مازال ـ حتى الآن ـ غير قادر على أن يتنفس فى حياتنا الثقافية بملء رئتيه، بسبب المناخ المناهض، الذى لا يكرّس، فى الغالب، إلا الأعمال التقليدية غير القادرة إلا على استنساخ القديم.

فاذا شئنا أن نتعرف على الخطوط العريضة لتأملاتى فى هذا الصدد، فاننى، بادئ ذى بدء، أشير إلى أنها ليست مسعىً أكاديميا يتقصّى الوقائع، ويستخلص النتائج، بقدر ما أعتبرها طرحا، من جانب كاتب مشتغل بالعملية الثقافية الإبداعية، لهموم هذا الكاتب فى هذا المجال، وقدرا من تصوراته، وعرضا لبعض تجاربه، ومعاناته، وهى تأملات أظنها، بعد هذه السنوات، مازالت

صحيحةً أو لها مكانُها على الأقل.

إنّ هذه الأفكار إن صح القول، مطارحات وليست محاضرات، ونجوى بصوت مرتفع. وهو ما يصدق على كلّ هذا الكتاب.

سوف أطرح إذن الخطوط العريضة لتصوّرى عن مشهد القصة والثقافة المعاصرة فى محاولة منّى لاستبصار المسيرة الثقافية لبلادنا فى سياقها الحضارى بما يشتمل عليه من عناصر اجتماعية وغيرها، خلال فترة ما اصطلح عليه بالنهضة أوالبعث أو الإحياء أو التنوير، مما وضع المهد، بل أسهم، فى العملية الديناميكية لوضعنا الثقافى الراهن، مرورا بطبيعة الحال بفترتين سأحاول بقدر ما اتّسعت فسحة المجال أن ألقى عليهما أضواء من واقع خبرتى الشخصية، وتقديراتى العامة، فى وقت واحد، وأقصد فترتى الأربعينيات والستينيات.

وأظن أن فترة الأربعينيات قد لقيت قدرا، أكبر بكثير مما يمكن تبريره بحال، من إهمال أو ظلم الناقدين والباحثين. فى ظنى أنها فترة محورية، استقطبت نتائج الازدهار الليبرالى الساطع والغنى الذى سبقها، والذى كان يحتوى أو يستوعب هو نفسه انجازات بواكير النهضة المصرية والعربية الحديثة منذ أواخر القرن التاسع عشر، واستشرفت فى الوقت نفسه إنجازات وإجهاضات المراحل اللاحقة لها.

أحاول هنا أن أبعث من موات النسيان وفقدان الذاكرة دور ما اصطلح على تسميته بالمجلات الصغيرة والجماعات الصغيرة التى مازلت أرى فيها حتى الآن خمائر لا ينتهى خصبها وأثرها حتى إن كان ذلك يقع فى نطاق «ما تحت الوعى الثقافى»، أو حتى «اللاوعى الثقافى» الجماعى. بمعنى أنها تؤتى أثرها كعناصر تراثية حية فاعلة، حتى لو كانت ليست منسية فقط، بل مكبوتة، كأنه الكبت السيكلوجى نفسه.

نعرف أن العناصر المكبوتة فى مجال الثقافة أيضا هى عناصر فعالة، كما هى فعالة فى المجال السيكولوجى نفسه.

ذلك أن الكبت نفسه عملية تكسب العناصر المكبوتة قوة أكبر، وفعاليةً أخطر، وشحنة أبعث على القلق والجيشان. قد يكون فى الكبت ما يشوّهها، أو يضخّمها، أو ينحرف بها. وقد كان من

المأمول أن تتخذ مسار تطورها الصحى الخلاق، لو كانت حياتنا الحضارية كلها حياة سوية وإبداعية تغلب عليها العقلية النقدية لا العقلية الاتباعية.

ولكن ذلك، كله، لا ينفى أن هذه العناصر المكبوتة تحتفظ بتأثيرها الفعال، ويمكن أن تضم إليها طاقة ابداعية متجددة بمجرد أن تتغلب على الكبت.

ولعلنى أعنى بهذه العناصر قيم التجديد، والمغامرة، والسعى إلى المعرفة، والمقدرة على استماع «الآخر» وتفهم وجهة نظره حتى إن لم نكن نقبلها أولا نسلّم بصحتها، وهى قيم عقلانيةً هى نفسها تعقّلِن (أو تتكشّف حسب السياق) تلك القوى اللاعقلية التى تعتمل فى دخيلة الفرد أو الجماعة.

هذا ما أرجو أن يكون محورا من محاور العملية الثقافية الراهنة: استيعاب هذا الكبت، وتجاوزه، وبالتالى تحريره وإطلاقه نحو مسيرته الخلاّقة.

بالنسبة للأربعينات أشير، إذن، إلى مجلات مثل: «التطور» و «المجلة الجديدة» و «البشير» إذ اقتحمت حياتنا الثقافية ربما لأول مرة التيارات الإنسانية المعاصرة على غناها وتعددها، سواء كانت تيارات الحداثة، أو المدارس السريالية، أو الإرهاصات الفلسفية الوجودية أو الماركسية، وسواء كان ذلك فى الثقافة بشكل عام، أو فى القصة، أو الشعر، أو الفنون التشكيلية.

أظن أن الجذور التى وضعتها هذه المدارس، وإن كانت قد دفنت كما قلت تحت ركامِ تيارات أخرى ساحقة ولاحقة، الا أنها لم تنته بعد، ولن تنتهى وشيكا من طرح ثمارٍ لها، وذلك عبرْ آليّات ثقافية معقدة ومضمرة.

أظن أن خصوبة هذه البذور قادرة على أن تكتسب عطاءات متجددة، فهى ليست عمليات مغلقة، منتهية، بل مفتوحة، وديناميكية بطبيعتها.

أشير، بعد ذلك إلى الستّينات، بأمجادها وما فتحت من آفاق أمل باهرة، وما انطوت عليه من إجهاضات وإحباطات قاهرة، أما فى السبعينيات فان لى عنها تصورا أبسطه فى اقتراح بوجود تيّارات رئيسيّة ثلاثة فى المجال الثقافى:

– التيار الأول هو التيار «الليبرالى» الجديد، أو تيار التحرر بمعناه العام.

– التيار الثانى هو التيار «الأصولى» الإطلاقى، سواء كان إسلاميا أو غير إسلامى.

– التيار الثالث - التيار «الراديكالى»، سواء كان ماركسيا أو غير ماركسى.

إننى فى نهاية الأمر - بالطبع - لست مؤهلا للتنظير، ولكن قصاراى أن أحاول أن أتلمس، بكل ما يسعنى من جهد وأمانة مع النفس، ما يدور حولى على الساحة الثقافية، وأن أسهم فيه بكل ما فى يدى. وقصارى ما فى يدى، فى النهاية، هو العمل الروائى والقصصى.

أما الليبراليون المحدثون - وسلفهم بالطبع قوم مثل رفاعة الطهطاوى وأترابه - فمازال لهم دور ملحوظ فى حياتنا الثقافية.

وما أعنيه بهذا المصطلح «الليبرالية» ليس هو المفهوم التاريخى له، بل هو اقتراح من جانبى يعنى التفتّح العقلى، وانتهاج التسامح، واعتناق قيمة «الحرية» الفردية أو الجماعية سواء، ولا صلة، عندى، لهذا المعنى بالتطوّر التاريخى للبورجوازية الغربية، وإن كانت فيه ظلال لما خرجت تحته تلك البورجوازية من «شعارات» و «إعلانات لحقوق الانسان» (بغض النظر الآن عن مدى مصداقيتها، ومدى علاقتها بعملية النهب الاستعمارى لشعوب العالم الذى أصبح الآن «ثالثا» أو «أخيرا».)

«الليبرالية» عندى ببساطة اقتراح مرادف للتحرر العقلى والروحى والمذهبى.

وعلى الرغم من الضربات التى لحقت بـ «الليبراليين» فى الخمسينيات والستينيات تحت سطوة الرعاية الأبوية الناصرية، فقد كان من الظواهر المدهشة فى السبعينيات ازدهارهم القصير الوجيز الذى اشتعل فجأة، ولعلنى أخشى أنه قد عاد فضرب عليه نطاق آخر من التهميش والتهديد.

وفى مقابل ذلك فقد ساد فى الخمسينيات، بل تَضَخَّمَ بقدرٍ لا مبرر له موضوعيا، تيارٌ ما سُمِّى بـ «الواقعية الاشتراكية» الذى اكتسب صيغة ساذجة فى الستينيات تتلاءم مع صيغة «الاشتراكية» الساذجة التى طُرحت حينذاك، ولم تكن أكثر من سطوة الدولة الناصرية، ورأسماليتها، تحت شعارات رنانة وجذابة، مهما كان لهذه الدولة من دور فعال فى التحرر من الاحتلال ودعم حركات التحررالوطنى، ومهما كان من إنجازاتها الباهرة وتغييراتها العميقة فى البُنَى الاجتماعية

والثقافية.

أما التيارات «الاطلاقية» فى الثقافة ففيها الأصولىّ السلفىّ، الذى يرى أن قوة غيبية ما هى التى تحكم العالم. وهى، وحدها، الحقيقة الميتافيزيقية والممارسة العملية والمرجع الذى لا يناقش، ولا يأتيه الباطل.

وهو تيار وسيطىّ ورهيب، وقد تكون له عواقبه القاتلة، ورغم ازدهاره الضارى الشرس فقد زعمت ألا سيادة له، وحاولت أن أجد فهما لهذا الزعم فى الظروف الاجتماعية السياسية الجغرافية التى تعيشها مصر منذ نشأتها، وعلى خلاف القضية السائدة بأن مصر تميل إلى التسليم بالإطلاقية الكاملة التى يتميز بها حكم فرعونىّ ما، مهما كانت أشكاله قديمة وحديثة - زعمت أن لمصر ثقافة وحضارة أصالتها تراثية شعبية لا ينال منها شئ، وتقوم أساسا على المشاركة بين الناس، أى أنها تنطوى على معنى ربما كان أعمق من مجرد معنى الديمقراطية التى أتتنا من الغرب عبر اليونان، لأنها تذهب إلى أبعد منها، فى المشاركة بين الناس، وإن كانت صيغة «الديمقراطية» بمعنى حكم الأغلبية - عندما يحسن الإعداد السياسى للمجتمع، وتتوفر له حرية التعبير والعمل السياسى بكل صوره - مازالت هى الصيغة الوحيدة الصحيحة.

أما التيار الراديكالى، سواء كان ماركسيا أو غير ماركسى فاننى أرى فيه أيضا جانبه المدمِّر، إلى جوار الجوانب البناءة والمحرِّرة فيه.

جانبه المدمِّر هو أيضا الزعم باحتكار إطلاقيّة الحقيقة والممارسة، استنادا إلى تصوّر حتمىّ، ميتافيزيقى أيضا، للتاريخ، وللمعرفة، ومن ثمّ للممارسة اليومية، وبالتالى للقهر.

أليس هذا ما تمخضت عنه الثمانينيات بانهيار النظم «الشمولية» القائمة على القهر باسم احتكار «الحقيقة»، وتملُّك التاريخ، وتحت قناع العمل على تحقيق الاشتراكية؟

أما الجوانب المحررة فيه، فجانب التركيز على الحرية، على العلمانية، وعلى المنهج العلمى، وعلى سيطرة الناس على أقدارهم بأنفسهم، جانب الانحياز إلى أشواق العدالة والكرامة الانسانية، جانب نسبية المعرفة ونسبية الحقيقة القابلة للمعرفة العقلية. وهو جانب أساسىّ فى التيار الراديكالى الحقّ.

أزعم أن هذا الجانب الأصيل والأساسى هو «الليبرالية الحديثة»، بعد أن تنفى عن الليبرالية - بهذا المعنى المحدّد - إيحاءات اتصالها التاريخى بالنظم والعقائد البورجوازية، ونلحقها بالراديكالية «الثورية» على النحو الذى أقترحه.

إننى ألخّص هنا فهما للأسس التى أبنى عليها توصيفاتى للتيّارات التى تشغل ساحتنا الثقافية الآن، وتطلّعاتى إلى ابداع ثقافى بعامة - وروائىّ بخاصّة - مازال ينتظرنا، ومازال علينا أن ننهض به. فما هى العقبات الكأداء التى تعترض مسيرة هذا الابداع فى ضوء الواقع الثقافى الراهن؟

أشير بايجاز إلى عقبات مثل الأمية المتفشية، مثل نزيف العقل المصرى على تربة الغربة، أيا كانت الظروف الموضوعية الملجئة لذلك، إلى ضراوة وضخامة الاجهزة البيروقراطية «الديناصورية»، فى ميادين النشر والبثّ الثقافى بصفة عامة، إلى انعدام أو فقر الأدوات الثقافية الأولية فى يدى المثقف، كالمراجع، والمكتبات، والإحصاءات، والمعلومات، والأبحاث أى ما أسميه بالبنية الأولية المنعدمة تقريبا للمؤسسات الثقافية، على رغم من تقديرى لكل الظروف السياسية والاجتماعية الملحة والمحرقة التى ألجأتنا إلى إهمال هذه البنية الأولية الأساسية، كما أشير إلى الاقتحام الشرس للقيم الاستهلاكية المنفعية فى داخل الساحة الثقافية، وهى التى تتمثل فى إيثار السطحى الرغد السهل، على جهد المشاركة الشاق الخلاق فى عملية الإبداع والتلقى سواء.

هذا عن السلبيات، أما عن العناصر الايجابية فانه على رغم تفشى الامية فان الشعب مازال يحتفظ فى صميم وعيه بثقافته الأصلية المتوارثة والمتجددة، وله قيمه الأصيلة، هذه الثقافة الشعبية مازالت فى تصورى عاملاً مؤثرا فى حياتنا الثقافية، ومازالت كنزاً لا ينفد. وعلينا فى مواجهة بلاء الأمية أن نستمر فى الكتابة، وأن نحافظ على هذا الكنز المطمور والمتوهج مع ذلك، وأن نستثمره، وليس «الاستثمار» هنا قيمة منفعيّة بل قيمة حضاريّة.

ومن الايجابى أيضا هذا الصراع الذى لم يُسقِط شعوبنا ولا مثقفوها سلاحَهم قطّ فيه، الصراعُ بين الأصيل والتراثىّ الحىّ، مقابل التكنولوجىّ الاستهلاكىّ الميّت اللامع، بين التصوّر «الإطلاقىّ» الغيبىّ، مقابل التصوّر النسبىّ العلّمانىّ المتواضع أمام حقيقةٍ هى دائما كشفٌ متجدّد وليست عقيدة جامدة مقفلة، بين الشمولىّ، مقابل الديمقراطىّ، بين الخرافى مقابل العقلانىّ.

أرى في تاريخ ثقافتنا ومستقبلها، بفعل إيمان لا يمسّه شئ، ولكنه مبنىّ أيضا على استقراء عقلىّ دءوب، أن ثقافتنا لا تنضوى، ولن تنضوى أبدا، تحت السيطرة النهائية للسلفىّ الغيبىّ، الإطلاقىّ، الشمولىّ، الخرافىّ، أو للغربىّ الاستهلاكىّ الزائف.

تحدثت، فى أكثر من موضع، كما قدّمت بين يدى هذه التأملات، عن تطور القصة والرواية المصرية ـ والعربية ـ منذ البداية، واتجاهاتها الرئيسية، حتى نصل إلى المشهد المعاصر. ومن غير أن أضع تصنيفات مغلقة ـ فلعلنى أصِف الاتجاهات الأساسية فى هذا المشهد وهى اتجاهات تتشابك وتتداخل، كما يمكن أن تنفرد وتتمايز، وتتمثل، أولا، فى الاتجاه الذى يعكف على الإنسان الداخلىّ العضوىّ، الذى يكاد يكون «بروتزلاميا» حسّيا، ومن أصحابه فى مصر محمد مبروك، ومنهم بعض السكندريين مثل محمد حافظ رجب ومحمد عوض عبد العال، ومحمد الصاوى، وغيرهم، ولعل حيدر حيدر وزكريا تامر فى سوريا ومحمد الشِركي فى المغرب من أبرز ممثلى هذا الاتجاه.

ثم يأتى بعد ذلك الاتجاه الخارجى الشيْئىّ الذى ينسحب من «الواقع» إلى ما يشبه رفض الواقع، اتجاه التغريب والضوء البارد، والعين التى تكاد تكون لا مبالية، لأنها فى الواقع تخفى احتراقاً من الهمّ والتورّط، والتصاقاً بالواقع الذى يقع تحت وطأة التغريب، ويمثله فى مصر ابراهيم أصلان، وبهاء طاهر، وبعدهما محمود الوردانى، وغيرهم، أما فى البلاد العربية فان هناك عددا كبيرا من كتّاب هذا الاتجاه يمكن أن نذكر منهم هانى الراهب أو نبيل سليمان فى سوريا، والراحل غائب طعمة فرمان من العراق، ومحمد زفزاف من المغرب والطاهر وطّار من الجزائر وغيرهم.

أما الاتجاه الثالث فهو فى ظنى أغناها وأكثرها تعقيدا، وهو ما أسميته بالأسطورىّ المعاصر الذى يستخدم الأسطورة والخيال والحكاية الشعبية والواقع اليومىّ كلها معا فى سياقٍ حديثٍ تنصهر فيه كلّ هذه العوامل، ومن أبرز ممثليه فى مصر يحيى الطاهر عبدالله، وجمال الغيطانى، وابراهيم عبد المجيد، وأظن أن عملى الفنىّ يسعى هذا المسعى، ولعلّ إلياس خورى فى لبنان وسالم بن حميش فى المغرب من أصحاب هذا التيار.

وفى هذا الاتجاه يكتب خيرى عبد الجواد الذى يفيد من الحدّوتة الشعبية وتراثها، لغة ورؤية،

وكذلك الكاتبان النوبيّان حجاج حسن آدول والراحل ابراهيم فهمى اللذان يعكفان على استنقاذ ما هو بسبيله إلى الانقراض من ثقافة قومهما، وكذلك محسن يونس الذى يستحدث «لغة» جديدة مستلهمة من لهجة أهل الساحل الشمالى.

بعض الكتاب الأقدم مثل بدر الديب واعتدال عثمان وأنا نفسى، بينما استمروا يجربون فى هذا الاتجاه، يغامرون الآن بما يمكن أن أسميه «الكتابة عبر النوعية»، أى منحى من الكتابة يشارك فى مشهد السرد والشعر الدراما والإيحاءات الموسيقية ولكن العمل يستوعب ويتجاوز الأنواع القديمة، المعترف بها، من الكتابة، ومن الفنون غير القولية، على السواء.

وأظن أن كاتب هذه السطور فى «رامة والتنيّن» و «الزمن الآخر» قد غوّر فى مثل هذه الأرض.

التيار الرابع والأخير من تيارات الحساسية الحديثة يمكن أن أسميه تيار«الواقعية المحدثة»، وقد يبدو أنه يشفى على تخوم الحساسية الحديثة دون أن يعتنق أسسها تماما. وهناك قائمة كبيرة من الكتاب الموهوبين والحساسين من أجيال متعاقبة، فى هذه الساحة.

ولكن ما يفرقهم عن الواقعيين القدامى هو تساؤل مسدّد للعلاقات الاجتماعية يذهب إلى أعمق مما حدث فى أى وقت مضى، إلى حد تحدى النسق المقرّر للقيم.

وعلى مستوى الشكل، فمع أن المعجم، والحيل الفنية، وشروط الإحالة إلى المرجع، قد تلوح غير مغايرة لتلك التى أفاد منها الواقعيون القدامى، فان هناك الآن صرامة ودقة وحدًا قاطعا يجعلها كلها مختلفة اختلافا كيفيًا.

ومن الممكن أن ندرج ضمن هذا التيار كتّابا مثل سليمان فياض وفاروق خورشيد ومجيد طوبيا وخيرى شلبى وسعيد الكفراوى وأحمد زغلول الشيطى وعبد الحكيم حيدر ومحمد البساطى ومحمد المنسى قنديل واسماعيل العادلى ويوسف أبو رية وأحمد الشيخ ووفيق الفرماوى وغيرهم. وكذلك أحمد النشّار بكتابته الوحشية وأحيانا البذيئة إلى درجة التشويه المقصود أحيانا، وإن كانت فى كتاباتهم جميعا على وجه التقريب شرايين من التخييل أو المفارقة أو من النقض الصراح للقيم المكرّسة.

إن المرارة المرهفة المثقّفة التهكمية والتخاييل الفانتازية عند صنع الله ابراهيم، والتورط السياسى واللفظية السياسية المباشرة عند يوسف القعيد، والصنعة الفنية الرقيقة عند جميل عطية ابراهيم، والقصص الشعرى الموجز، الكثيف، المقطر عند محمد المخزنجى، وأعمال الكثيرين غيرهم تشفّ عن جرأة حقيقية وإلهام حقيقى.

الظاهرة الجديدة والهامة والتى لعلها تأكدت فى السنوات الأخيرة فقط هى ظاهرة ما أسميته «بالقصة القصيدة» وما يمكن أن نسميه بالكتابة عبر النوعية فى الوقت نفسه وهى ظاهرة تزداد أهمية فى الكتابات الأخيرة حيث نجد أن نصيب السرد فى العمل القصصى يتضاءل، ويزداد فى المقابل نصيب الشعر. ولعله يمكن فهم ما أقصده اذا رجعنا إلى أعمال كتّاب مثل محمد المخزنجى أو اعتدال عثمان أو أعمال الكتاب الجدد مثل ناصر الحلوانى ومنتصر القفّاش ومحمد حسّان، وعاطف سليمان، وسعد الدين حسن وبعض قصص ابتهال سالم أو رفقى بدوى.

ولا أنسى أعمالا أراها على قدر كبير من الأهمية لكاتب هو أيضا قليل الحظ من الشهرة والذيوع لأنه يحرص حرصا على البعد عن الأضواء وعن التسويق لنفسه هو نبيل نعوم جورجى الذى يضرب بسهم فى كلا التيارين: تيار التراث وخاصة تراثه القبطى جنبا إلى جنب مع التراث الصوفى والهندى، كما يضرب بسهم فى العمل القصصى الشعرى. ولا يمكن أن ننسى رائدا كبيرا هو أيضا غير معروف بالقدر الجدير به هو بدر الديب الذى يكتب كتابةً «عبْر نوعية» منذ ١٩٤٧.

بالطبع ليست هناك فواصل أو حواجز قاطعة ما نعة لا تنفذ منها قطرة ماء بين هذا التيار أو ذاك. بالعكس تماما فقد تتداخل التيارات فى عمل الكاتب الواحد كما قد تتداخل فى عمل واحد لنفس الكاتب.

قبل أن أغادر هذه المنطقة أحب أن أشير أيضا إلى الاستحداث التقنى فى دمج اللغة التسجيلية، لغة الوثائق والصحف والتقرير المباشر داخل تيار أو آخر من هذه التيارات، على نحو ما فعلت خاصة فى «الزمن الآخر» وهى تقنية تستدعى الواقع استدعاء يفى بمتطلبات العمل الفنى وينتهى فى النهاية إلى الارتباط اللصيق بشكل خاص لهذا الواقع، كما لا أنسى أيضا أهمية التقنية الحديثة الأخرى التى بدأت تنتشر، تقنية المُحَارفة أو الإصاتة أى استخدام الحرف بشكل متكرر،

استخدام موسيقى الحرف، وهو أيضا ما لجأت اليه من زمن مبكر فى بعض فقرات «حيطان عالية»، وما تبلور وتركّز في «رامة والتنين». وقد بدأ هذا التكنيك يشيع بشكل ينذر بخطر الوقوع فى مجرد البرقشة والنمنمة والزخرف البديعي القديم، فاذا كان لى أن أحذّر فاننى أحذر من هذا الخطر وأرجو أن يكون اللجوء إلى هذا التكنيك على نحو يتوفر فيه الصدق، وأن يكون الهدف من تحقيقه يرمى إلى مهاجمة المستحيل (وفى ظنى أن مهاجمة المستحيل هى المبرر الأساسى للعمل الفنى). والمستحيل هنا بالتحديد هو عبور الفجوة بين الموسيقى كصوت بحت وبين الدلالة اللغوية، ودمجهما معا.

وأخيراً فإن طوفان النتاجات القصصية – الشعرية معاً، قصيرة، وجيزة حارة الايقاع، متلاحقة المشاهد. يغمر الساحة الأدبية فى منتصف التسعينيات، من صنع كوكبة كبيرة من الكتّاب الشبان والكاتبات الشابّات، ويستدعي النظر والاهتمام حقاً.

لعلنى أسميّه قصص «الڤيديو كليب»، إذ يذكرنا بتقنية التتابع السريع التعاقب غير المترابط للقطات خاطفة، موحية أحياناً، وعارية من الدلالة كثيراً، وهى التقنية التى شاعت فى ومضات «الڤيديو كليب» ذائع الانتشار. وليس فى هذه التسمية أدنى قدر من التهوين أو تقليل الشأن. إنما هى مجرد تقريب لعله يوحى بما اصطلح على تسميته مناخ «ما بعد الحداثية».

ذلك كله يثبت فى النهاية أن الواقع لا يمكن أن يستنفد، ولا الفن.

اسكندريّتى ملتقى الثقافات، صور عن مدينة الزعفران فى الأدب

مدينتى الاسكندرية، مدينة الزعفران «المدينة الرخامية، البيضاء - الزرقاء التى ينسجها القلب باستمرار ويطفو دائما على وجهها المزيد المضئ».

هى مدينة البحر الأبيض المتوسط، بكل جدارة، وهى مع ذلك، شأن الثقافة التى تنتمى اليها، مدينةٌ ترسى جذورها، بلا انفصال، فى إرثٍ متعدد المستويات، هى مدينة، وثقافة، تنبض بحياةٍ معاصرة وحديثة ودائمة التجدد، وهى فى الآن ذاته مستودع ثقافات عريقة، ووسيطيّة، وحديثة أيضا، يمتزج فيها التنوّع بالكلّ المتّسق، وهى مع ذلك لم تكن قط، ولن تكون على أرجح الظن أبداً، مجرد كتلةٍ أحادية القوام أحادية النغم.

«سوقٌ لكلّ الأمم وكل حكمتها» كما قال چون هيث ستابس.

وعلى الرغم مما ما يبدو من علامات التدهور، والازدحام السكّانى، وعلى الرغم من أن الاسكندرية قد تلوح، للعين غير المدربّة، مدينةً صاخبةً إقليمية وقد وطأتها عاديات الزمن، الا انها مازالت مدينة نابضة، جيّاشة بالحيوية، آخذة فى النماء بايقاعٍ متسارع، ومازالت، شأنها فى الماضى القريب أو البعيد على السواء، تغذو وترعى مواهب لها قيمتها المرموقة فى مجالات الفنّ والتعليم وفى مجرد المتعة بالحياة.

مازالت الاسكندرية تلهم الفنانين ومؤلفى الموسيقى والأدباء، إلهاما قويا، فى سياقٍ ثقافةٍ مصرية جديدة هى مع ذلك عريقة فى الآن نفسه.

أوقن أن الاسكندرية هنا تمثّل مصر كلها، تتميّز بالتنوع الذى يكوّن تناسقا، إنها غنيّة بتراث ثقافى لم يعفُ عليه الزمن ولا هو مجرّد ظاهرةٍ تاريخية، بل هو تراثٌ مازال يملك طاقةً فعّالة.

ليست الاسكندرية، ولا الثقافة التى تمثّلها، ولا الأدبُ الذى غذّته، مجرد ورثة للأمجاد الثقافية اليونانية أو الهيلنستية أو البيزنطية فقط، سواءٌ كانت فلسفية أو علمية أو أدبية، سواءٌ كانت

هيلينية أم بيزنطية، بل هى أيضا وريثة كنوز روحية عريقة، ووريثة الأُسَر الثقافية للحقبة الفرعونية التى تضرب بعيداً فى عمق الدهور، وقد أضحت المدينة والثقافة، الآن، مرتبطتينِ ارتباطاً لا ينفصم بالثقافة الإسلامية العربية، كما أنهما مرتبطتان ارتباطا لا ينفصم أيضا بالمعاصرة، على المستوى التاريخى وعلى المستوى الثقافىّ والأدبىّ.

من الشائع أن الشعر وهو فن الاسكندرية الأدبىّ المتميز فى عصر البطالمة، لم يكن تلهمه مُثُلٌ عليا أو أغراض سامية لأنه لم يحفل كثيراً بأن يعالج المشاكل الرئيسية أو مسائل الفن العميق، لكنه كان شعرا رشيقا عاطفيا ومتأنقًا ينمّ عن سعة علمٍ، وفقهٍ باللغة وفنونها. ولكننى قد أضع هذا القول الشائع موضع نظر.

فقد استخلصَ هذا الشعر من الحياة ثلاثة أهداف على الأقل: تجميل الحياة، ومسرّات العلم، والتعبّد فى الحب. وذلك وحده من مشكلات الفنّ الرئيسية.

لقد كان الحبّ هو الشغل الشاغل للشعراء السكندريين القدامىِ والمحدثين على السواء، أما شعراء العصر البطلمى فقد كانوا هم الذين تغنّوا بالحب على نحو لم يُعْرَف من قبل، وفى شعرهم تتطاير، لأوّل مرة، سهامُ الحب وتهفو القلوب بالوجْد وتشيع التنهدات، كأنما كانت الاسكندرية هى مهد «الرومانسيةِ» ورموزِها وشفراتِها التى عرفتها أجيال لاحقة وإن لم تكن قد مسّتها الكلاسيكية السابقة.

أما كاليما خوس - شاعر الاسكندرية الأوّل - فقد كان مدرّسا فى إليوسيس (النزهة الآن) ثم دُعى إلى المكتبة (الموزيون) الشهيرة.

ولعله هو نفسه قد لخّص وكثّف خصائص شعره، وشعر الاسكندرية فى عصره:

«أُمقت الملاحم التى عفا عليها الزمن
ولا أستسيغ الطرقات المزدحمة بالجماهير
ولا أطيق الحبَّ الشريد الزائل،
لا أرتوى من الينابيع المتَاحة للعامة
أُبغض كل شئ مبتذَل.»

أليست هذه سمات الكتابة الاسكندرانية فى كلّ العصور؟

من سمات شعر كاليماخوس - والشعر البطلمىّ عامة - سيادتُه التى لا تهى للغّة، وأناقتُه التقنية، وإحاطته المتضمّنة بالتراث الأدبى والعلمى، وتأكيدُ أولوية الفن، واستخدام الأشكال القديمة بطرق أصيلة مفاجئة.

ولعلّ أهم نوع أدبىّ تفوّقَ فيه السكندريون عندئذٍ هو الابيجرام الرثائى، أو المرثية الوجيزة المركزة، وغالبا ما كانت هذه المرثيات «رمزية» بمعنىً ما، أى تلجأ إلى المتَخيَّل لا إلى مجرد الواقعىّ، ومن ثمّ فهى تتجاوز نطاق الرثاء لشخص محدّد إلى تأملٍ المصير الانسانىّ، ولنستمع مثلا إلى كاليماخوس فى مرثيةٍ هى أكثر من مجرد مرثية بكثير.

«مَنْ أنت أيها الغريب الذى تحطمت به السفينة؟ عثَرَ عليك «ليونتيخوس» على الشاطئ وقد فارقتَ الحياة، ودفَنَك فى هذا الرمس، وبكى على حياته هو تلك التى تمضى فى غير يقين، لأنه هو أيضاً لا راحة له، لكنه يسافر كالنورس عبْر البحار».

نزل الشعر اليونانى الكلاسيكى من سماواته إلى الأرض فى الاسكندرية، وتناول الشعر، عندئذ، اليومىّ وليس القدسىّ فقط، وتحدث عن حياة المستضعفين والفقراء بل المشوّهين، وفى كتابات كاليما خوس توحدت الآلهة تقريبا مع الناس.

أما ثيوكريتوس فقد تغزل بجمال الريف وسحر الطبيعة، بحياة الرعىْ والرعاة والطبيعة العذراء، فهو الذى ابتدع هذا الشكل الجديد «القصيد الرعوى» الذى لم يكن قد انحدر إلى العواطفية المتسايلة المفرطة العذوية التى عرفها هذا النوع فيما بعد.. وفى الوقت نفسه كتب أشعاراً تعكف على الحياة اليومية فى الاسكندرية، كأنها كُتبت الآن فى الابراهيمية أو كامب شيزار- أى فى الأربعينات على الأقل.

وثالث هؤلاء الشعراء المشاهير هو أبولونيوس الذى كتب «الملّحمة» السكندرية الوحيدة الباقية، وهى عمل متميز وإن لم يكن يرقى إلى شموخ الملاحم الهوميرية.

كان الحب الشبقىّ من اهتمامات هذا الشعر الأولية - كما كان دائما محوراً مركزياً فى كل

الرؤى الأدبية الاسكندرانية، وهو حبٌ يصبو إلى التحقيق باستمرار ولا يخلو من الألم والحنين وإن كان يظل محتفظا بخصائصه الواقعية بل الجسدية، في إيجاز ونفاذ.

وما من حاجة للقول إن أسلافنا البارزين شعراء وعلماء «الموزيون» السكندريّ الشهير - بطريقتهم ووفق أهوائهم - قد رسموا «مستقبلا عريقا» اكتمل ومازال، بعد، فى طريقه إلى التحقق، ذلك أن الأدب - بحدّ التعريف - لا يمكن أن يتحقق نهائيا ولا وصول إليه أبدا. لقد شدا كاليماخوس، وأبولونيوس، وثيوكريتوس، بأغانى الحبّ، وبنعمة المشاهد الريفية التى تشبه الأحلام، كما لعلنا مازلنا نشدو بأسلوبنا المرهف المرقّق المشوب بالسخرية والتساؤل عن الذات.

يرى الكتّاب المعاصرون أن روادنا الأوائل هؤلاء، مستكشفون لآفاق جديدة، وآباء لرومانسيةٍ جاءت فى عصور تالية، وشُداةٌ لساحات رعوية ولهمومٍ يومية على السواء، وهذه إحدى العلامات الفارقة للحداثة، وربما لما بعد الحداثة، وأنهم تناولوا ما هو غير متوقّع وما هو محمّل بالسرّ.

أزعم أن التاريخ هنا له دلالته ومكانته، أن «كليو» ربّة التاريخ ذات الحقَب والدهور الكثيرة، مازالت دائما عذراء بِكْرية، ومازالت دائما حاملا، مازال قرطاسها حافلا طافحا ومازال أبيض كالزنابق فى الآن نفسه.

إن الأسماء اللامعة مثل الفلاسفة الصوفيين فيلو وبلوتونيوس، وعالم الطبيعة ايراسيستراتوس، والفلكيّ ايراتوسيتينيس، لكافية وحدها لأن تبتعث مناخ «عاصمة العالم» فذةً ومفتوحة أمام وَقْع كلٍ من التراث الهيلينيستى والمصرى كليهما.

قُدّر للاسكندرية أن تكون قديماً مهد مسيحية مصرية أرثوذكسية إلى حد من الصلابة أنها وقفت «مع الحق، ضد العالم كله»، كما قال أثناسيوس.

كتب الشعراء والكتّاب السكندريّون القدامى والمحدثون باليونانية القديمة والحديثة، وبالفرنسية وبالايطالية، وأساسا بالعربية. كلهم قد أسهموا فى أن يجعلوا من هذه المدينة، رمزا، ومنارة روحية، وأملاً ماثلا. فهى ليست فقط «عاصمة للذكرى» ولكنها عاصمة للروح العالمية.

النصوص التى سوف اقتبسها هنا، على طريقة الكولاج، مقتطفة من روايتى «ترابها زعفران»

(التى ترجمت الآن ـ على سبيل الاستطراد ـ إلى الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية والإسبانية)، ومن روايتى الاسكندرانية الأخرى «يابنات اسكندرية»:

«عرّشتْ أشواقُ عشقى فى مدينتى العظمى الاسكندرية الثغر المحروس الميناء الذهبية رؤيا ذى القرنين وصنيعة سوستراتوس المهندس العظيم ولؤلؤة قْلَبطْرة الغانية الأبدية، المدينة الساطعة المرخّمة لا تحتاج بالليل إلى نور لفرط بياض رخامها، أكاديمية أرشميدس وإراتوستنيس الفيلسوف، والشعراء أبولونيوس وكاليماخوس وكافافيس المأساوى الجميل، مثوى الميوزات جميعا وعاصمة القداسة والفجور معا، أرض القديس مرقس والقديس أنانيوس وأصحاب الكنيسة البوقالية أوريجانوس والأسقف ديونيزيوس والأنبا أثناسيوس الرسولى الواقف وحده مع الحق ضد كل العالم، مدينة البطاركة أعمدة الأرثوذكسيّة القويم، أكليل السبعين ألف شهيد الذين سوف يبعثون إلى جانب المسيح وجوههم بيضاء كاللبن والصاروفيم يغنون فى مكرمتهم ويسبّحون، رأس فاروس يلقى نوره من إليوسيس النزهة إلى قانوب أبو قير، من الچومنازيوم ومعبد باسيدون إلى الامبريون والستاديون، من الهيبود روموس إلى معبد السيرابيوم، من تل راتوتيس كوم الشقافة إلى السلسلة رأس لوقياس، من تل بانيوم كوم الدكة وكامب شيزار إلى بتراى حجر النواتية، المرسى العظيم الشأن لا يضارعه إلا مرسى «قاليقوط» فى بلاد الهند، تنبثق من قلبها المسلة الجسيمة التى ليس فوق قرار الأرض مثلها بنياناً ولا أوثق عقْداً، أفرغ الرصاص فى أوصالها فهى مؤصرّة لا ينفكّ التئامها، عمود السوارى المنحوت من رخام جبل إبريم الأحمر تاجه منقوش محزّم بأحكم صنعة وأتقن وضع ليس له قرين، مدينة المراتع والمحارس والمدارس والمسارح والجنان، ذات العماد ذات الأربعة آلاف حمام، الأربعة آلاف ملهى كلها قمينة بالملوك، الأربعة آلاف بقّال لا يبيعون إلا البقل الأخضر دعك من الآلاف الأُخَر، عروس البحر الدفّاق من القلزم إلى بحر الزقاق، جامعة المزارات من سيدى المرسى أبى العباس وسيدى أبى الدردار إلى سيدى الشاطبى وسيدى جابر وسيدى كريّم رضوان الله عليهم أجمعين، ذات الشوارع الفساح وعقائد البنيان الصحاح جليلة المقدار رائعة المغْنى شامخة الكبرياء، اسكندرية يا اسكندرية شمس طفولتى الشموس وعطش صباى ومعاشق الشباب.

قلتُ: أما زلتَ تحلم بالديمومة بما هو أكثر من الخلود؟

قلتُ: ألا ترى أن هذا كله حلم سئ وخيم العاقبة؟

قلتُ: لا».

من ناحيةٍ أخرى فقد تغنى شاعر مأساويّ وجميل بالاسكندرية وأحَبها، كتب باليونانية ليقول بها اسكندرانيّته.

اسكندرية قسطندين كافافى هى أيضا متعددة المستويات، متعددة الأبعاد: الشوارع الجانبية الرثة التى تنبض بشبقيّةٍ مكتومةٍ ومكبوتة، والأمجاد الهيلنيستية الشاعرية الاستعارية، المدينة الأسطورية المفقودة إلى الأبد، نجدها عند كافافى متفرقةً أحيانا، وان كانت اساساً ممتزجة متبادلة الفاعلية.

فى مذكرةٍ كتبها كافافى فى ٢٨ أبريل ١٩٠٧ عندما كان فى الرابعة والأربعين من عمره، كتب يقول: «الآن قد تعودتُ على الاسكندرية، ومن المحتمل جدا أننى، لو كنت غنيا، لبقيت هنا. ولكن بالرغم من ذلك فكم يثير هذا المكان فىّ القلق. إنه مثل بلدى بالنسبة لى، لأنه يتصل بذكريات حياتى كلها.»

«مثل بلدى» يالها من عبارة غريبة، لأنه عاش، وأحب، ومات فى هذه المدينة التى كانت حقا مدينته مسقطَ رأسه وإن لم يكن يكاد يتكلم العربية. لقد كانت الاسكندرية، بالفعل، وحدها، «بلده».

علاقته بالمدينة كانت علاقة ثنائية وملتبسة ولكنها فى مدٍ وتصاعد متصل. ففى ١٨٩٤ كان قد كتب فى مسوّدة مبكرة لقصيدته «فى المدينة نفسها»:

«انى أمقت الناس هنا

وهم يمقتوننى

هنا حيث عشت نصف حياتى.

علاقته بالاسكندرية علاقة حبٍّ مقت مزدوج، لعلها تتأتى من - وتنبع عن وتتصل اتصالا وثيقا بعلاقات «الحب» التى كان يعقدها باستمرار ودون ثبات، (أو نوبات صنع الحب) المتوارية،

العابرة، المخفيّة بعناية، وما اقتضته تلك العلاقات من ضغوطٍ فيما كان يسميه «مدينة صغيرة».

(لا ننسى أن الاسكندرية فى ١٩١٧ مثلاً كان عدد سكانها ٤٣٥ ألفا، منهم سبعون ألفا من الأجانب، ومن هؤلاء ثلاثون ألفا من اليونانيين وعشرون ألفا من الطلاينة).

وفى تلك «المدينة الصغيرة» يقول كافافى، ببساطةٍ وإيجاز، فى قصيدته: «تأتى لتستريح» ١٩١٨:

«ركن فى حانة
«خلف الحاجز الخشبى
....
مسرات الجسد
بين الملابس نصف المفتوحة
تعريةٌ سريعة عَجِلَى للجسد.
رؤيا عَبرتْ ستة وعشرين عاما
تأتى الآن لتستريح فى هذا الشعْر»

لا يغيب عنا أن رؤى الاسكندرية عند كافافى لا انفصال لها عن رؤَى الشعر، وان الشعر عنده، فيما أتصور، هو الذى يبعث اسكندريّته السرّية الخفية المبتذَلة، كائنا حيّا، بل يتدفق بحياة قد تكون مؤسية وحزينة وإن كان يلهمها، دائما، جمال ممزّق للروح.

كان قد قال فى ١٩٠٧، فى قصيدته «ذات ليلة»:
«كانت الغرفة رثة ورخيصة
مستخفية فوق حانةٍ مشبوهة
ومن النافذة كنت تستطيع أن ترى الحارة
قذِرة وضيّقة.
ومِن تحت، جاءت أصوات العمال
يلعبون الزروق مستمتعين.

وهناك على السرير العارى البسيط
امتلكتُ جسدَ الحب
وعرفتُ هاتين الشفتين الباعثتين على النشوة
قانيتين وحسيّتين
شفتان قانيتان كانتا باعثتين على النشوة
حتى أننى الآن، اذ أكتب بعد كل تلك السنوات،
فى بيتى الموحِش، أسكر من جديد بالوجد والجوى»

ذلك أن الحس بالفقدان، لاعجاً وضاريا بجذوره فى العمق، ولا يمكن تعويضه إلا بالكتابة فى «بيته الموحش»، يشيع فى شعر كافافى، وفى اسكندرية كافافى على السواء.

ألا يخامر هذا الحس كلّ كتاباتِ الاسكندرانيّة؟ ذلك الوجد والفقدان بالمدينة الرخامية البيضاء الزرقاء التى ينسجها القلب باستمرار؟

«فى هذه الغرف المظلمة التى أعيش فيها أياما خاوية»، كما يقول، يعيد الشاعر الحياة، ويبعثها من جديد فيما ضاع إلى الأبد:

«وعندما انطفأ مصباحى
ـ أتركه ينطفئ عن عمد ـ
تصورتُ أنك عدتَ إلى غرفتى»

عن طريق الشعر وحده، ربما، يمكن أن يستعاض الفقدان، ويمكن للماضى «أن يعود من جديد إلى غرفتى»

ولعلّ ذلك يُعزى إلى أن الاسكندرية التاريخية عند كافافى ليست متصلة فقط بالأيام الخوالى، ليست اسكندريةَ تاريخ قد اندثر إلى الأبد، على العكس. إن استعادة أمجاد اسكندرية الهيلنستية وابتعاث مآسيها العظيمة والصغيرة، وصراعاتها السياسية والروحية على السواء، تجعل اسكندرية كافافى تتحدى التاريخيّة نفسها، وتحيلها إلى مدينة أسطورية وسحرية، أى مدينة «لازمنية». إنها هناك ماتزال، حاضرة إلى الأبد. ولعل ذلك من أسباب أن كافافى مولعٌ بالفعْل المضارِع الذى كم

نجده غالباً في شعره. فلا أظن أن ذلك مجرد حيلة نحوية، إنه عندي يبتعث حاضراً ماثلا راهنا على الدوام، يظل قويا، مراوِدا، على الرغم من كرّ الحقب والدهور.

إن «الاسكندرية العظيمة كما كانت في الأزمان العريقة» على حدّ كلمات كفافي نفسه، لا يمكن أن تكون شيئا ينتمي إلى الماضي.

هأنذا، كما قال كفافي في إحدى قصائده:

«اسكندرانيّ
يكتب
عن اسكندرانيّ»

الراهنيّة، أي الحضور الدائم الماثل دون أن يكون مجرد استعادة لذكريات عن الماضي، هي فيما أظن من سمات الكتابة الاسكندرانية.

ثم تتشعب المسارات والأهواء بعد ذلك، فبينما نجد كتاباتٍ اسكندرانية لا تستعيد الأسطورة فقط بل تطمح أن تكون هي نفسها أسطورية، أي تتمثل الأسطورة وتتشربها وتستوعبها بحيث تكون أسطورةً شخصية ومتجاوزة للأفراد بذواتهم في الوقت نفسه دون أن تفقد صلتها بالواقع.. ومن ثمّ فان الشاعرية هنا تجنح إلى أن تكون محلّقة ولغويّتها ثرية وثرّة، وقد تكون لغويتها عضوية، مثقلة بالاستعارات ولها ترنانها الموسيقيّ - كما أتصور أنه يحدث في كتابتي - فان من سمات شعر كفافي، بالعكس، انه يعتمد الوصف، أو الحكيَ، أو حتى النجوى، على نحو يمكن أن نراه «واقعيا» أي شديد الاقتصاد، بالغ التزهّد والوجازة في العبارة، بالغ القطع كأن كلماته وعباراته حاسمة الاتجاه - دون أن تكون حاسمة اليقين - أي أنها حفْر قاطع في اللغة، فلن نجد في عمله أي نوع من البذخ أو السَرَف أو التوشية، ما أندر التشبيه والاستعارة والكناية، ما أندر كثافة اللون أو احتشاد النسيج أو اندياحه أيضا في بقَع سعياً وراء لذةِ حشْويّة النصّ.

ومع ذلك فان اسكندريته التاريخية - اللازمنية في الوقت نفسه - هي استعارةٌ كاملة، أي أنها طرف من معادلة قد استوعب الطرفَ الآخر في الوقت نفسه، فأصبح التاريخ هو الحاضر اللاتاريخي، وتحول الحاضر إلى تاريخٍ ليس له من التاريخ إلا أسماء وظواهر وملابسات مستغرقة

تماما فيما يقابلها ويعادلها مما هو ليس تاريخا.

هناك بالطبع اسكندرية أخرى تماما، فى الأدب الحديث، قد استطارت لها شهرة ذائعة، حتى لا تكاد تُذكَر «الاسكندرية» الا استرفدتْ ذِكرْ رباعية لورانس داريل، وأجواءها، وكذلك أسطوريتها.

لكن لورانس داريل لم يعرف الاسكندرية ولا عرف فى روايته اسكندرانيين حقيقيين، في تقديرى، مع أنه كتب مئات الصفحات من رباعيته الشهيرة. فالاسكندرية عنده أساسا هى وَهْم غرائبى، كأنما كُتِب لكى يرضى نزعة لا تنتزَع عند الكاتب وعند قرائه الغربيين، سواءً، فى اختلاق، وابتعاث خرافة راسخة الجذور عن «الشرق» الذى يموج ويصطخب بشخوص عجيبة، غير مفهومة، تتقلب بين العنف تارة وبين الخنوع والذلة تارة، ولاتكاد تنتمى إلى البشر أيا كانت جنسياتهم وبيئاتهم وثقافتهم، وتحتشد هذه الخرافة الغرائبية عن اسكندرية، بأجواء خارقة، يجهد الكاتب فى أن يضفى عليها جاذبيةَ غيرِ المألوف، إلى درجةٍ منفِّرة بل مقززة أحيانا، فهى جاذبية الخيال المغرِق، والجمال المصنوع، والقبح البارع أيضا.

الاسكندرية عند داريل هي أسطورته الشخصية أولاً وأخيراً، أسطورة تكونت من مشاهد خارجية التقطتها عين أجنبية أساساً، ومشاهد داخلية تخلّقت فى نفْسٍ منفصلة مبتورة عن قلب البلد وروحها، حصاد عبقرية مثقَلة بانحيازاتٍ رازحة وراسخة. لم يعرف داريل من الاسكندرية إلا قشرتها السطحية: بيوت ومكاتب الدبلوماسيين والموظفين والمُلاّك، الفئة الفوقية التى تطفو كالزَبَد أو الرغوة على عباب مدينة تمور بالحياة، الشوارع والبيوت التى كانت محرّمة على أولاد البلد: مواقع، أو حالات نفسية للأجانب، ولأشباه المصريين، أو مجرد استعارات وأقنعة للمصريين أو «المتمصرين» الذين لم يعرفوا من مصر إلا كيف يستغلونها، ثم مَنْ يدور فى فلك هؤلاء: الخدم والبغايا الذين لايراهم داريل الا من الخارج، دون مبالاة، وبشئٍ قليل من النفور.

أما الاسكندرية الحقيقية - التى يسميها، باستعلاءٍ متوقَّع ومنتظَر: «المدينة العربية» أو بعبارة أدق بالعامية المصرية «الحتّة البلَدى» فهى عنده مشاهد شرقية تلوح باذخة الزينة وغريبة، لها وقع الصدمة قليلا، لا صلة لها بالواقع.

من الأمثلة الصارخة على ذلك - وأقعٌ عليها عفْو الخاطر فالرباعية حاشدة بأمثال ذلك المشهد الذى نرى فيه «الدرويش» يرقص فى مولد ستّ دميانة القبطية، وقد تحول إلى شمعدان آدمى، مغطّى بالشموع الموقدة وقطرات الشمع الذائب الساخن تتساقط على جسمه، ويأتى صبىٌ ليدفع «خنجرا هائلا» فى كلٍّ من خدّيه، وعلى طرفى الخنجر اللذين يبرزان من جانبى وجهه يضع الصبىّ شمعداناً آخر، على الجانبين، وفيه الشموع المشتعلة (مونْت اوليف ص ١٢١)

وهو يحكى عن سيدةٍ قبطية جليلة - وكما تقتضى الوصْفة التقليدية لا بد أن تكون قد وقعت فى غرام ضابط انجليزى يجيد العربية ويحظى بإعجاب الصحافة العربية - وهى قد خلعت «الحجاب»، وعادت الآن ترتديه، وهى تربى ثعباناً فى البيت وتغذّيه باللبن كل يوم، وإلا ساء مزاجه. وبعد مرضها لم تعد تسمح بوجود مرايا فى «الحريم» (بلتازار ٧٩) ذلك كله لا نعرفه عن أية سيدة قبطية، إنما المهم أنه يوحى بدلالاتٍ غرائبية بحتة ولا أظن أنه يخدم غرضنا روائيا أصيلا. أما نسيم وناروز وهما من أصحاب الأملاك الأقباط، ابنا هذه السيدة - واسمها ليلى - فهما مرسومان طبقًا للوصفة الاستشراقية المألوفة فى الأدب الغربى الكولونيالى، وخاصة ناروز «مشقوق الشفة، ضخم الجسم عنيف وخانع فى نفس الوقت.

«أسير فى الحىّ البلدى الصاخب بأنواره التى تشبه الطعنات وروائحه التى تنهك اللحم» (جوستين ١٨٥).

«فى الحىّ «البلدى» المصرى تتغير رائحة اللحم: النشادر وخشب الصندل والبوتاس والبهارات والسمَك» (جوستين ص ٦٦) وفى موضع آخر فان رائحة هذا الحى هى «رائحة المدافن المفتوحة حديثا» (كليا ٩٧)

وذلك يقابل النشوة اللغوية المحلّقة فى مقاطع شعرية: «الجاموس المعصوب العينين يدير السواقى فى أبديةٍ من الظلام.. جوانب كاملة من السماء والأرض تتزحزح وتنفتح كغطاء أو تنقلب رأسا على عقب. قطعان الغنم تدخل وتخرج من هذه المرايا المعوّجة تظهر وتختفى تحفزها صيحات الرعاة غير المرئيين مرتعشة فيها خنّة. فيض دافق من صور رعوية من التاريخ المنسىّ مازالت تعيش جنباً إلى جنب مع تلك التى ورثناها سحب النمل ذى الأجنحة الفضية تطفو صاعدة تلتقى بوهج نور الشمس..» صمت الركود الكامل. ولكن ريف مصر كله يقاسمه ذلك الشعور الكئيب

بالهجران، بأنه قد ترك لكي يتردّى ويذبل يصطلى ويتشقق ويتفتت تحت الشمس المتقدة..»

«وسمعت صوت المؤذن الأعمى، حلواً، من الجامع يتلو «العبادات» (التى يسميها داريل «عبيد» - فهو لايعنى كثيرا بأن يدقّق كلماته العربية، أتصور أن ما يهمه هنا هو مجرد إيقاعها الغريب) صوت معلّق كأنه شعرة فى الأهوية العلوية التى ابتردت من النخيل فى الاسكندرية».

«سماء من المخمل المرتعش النابض يقطعها الاشتعال العارى من ألف مصباح كهربى. كان الليل يمتد فوق شارع التتويج مثل قشرة من القطيفة. لم تكن هناك إلا أطراف المآذن المضاءة ترتفع فوقه بسيقانها الرشيقة غير المرئية - تبدو أطرافها معلّقة فى السماء، ترتعد ارتعادا هيّنا بالوهج كأنما على وشك أن تبسط قيازعها مثل ثعابين الكوبرا (كلّيا ص ٢٥٩).

وهكذا إلى ما لا نهاية له من الشعر المبطّن بالغرائبية، والمنطوى أساسا على الرفض، والتبعيد، والانفصال، والتعالى.

أنظر مثلا إشارته إلى حميد - الخادم المصرى الذى يفرش سجادة الصلاة فى شرفة المطبخ والذى يقول عنه إنه «يركبه الجن» إلى أنه لا يفتأ يكرر باستمرار «جنّى قوىّ لا بد من التماس عفوه» وسماحه. والجن يقطن الحمّام كذلك، وكان حميد يستخدم المرحاض الخارجى، ويستصرخ الجنّ كلما جلس عليه «بالإذن... يا مبارك!» وإلا سحبه الجن إلى مواسير المجارى، وكان «يتحرك» فى نعله القديم، مثل ثعبان البوا القابض يتمتم بخفوت». (جوستين ص ٨٧).

ينتقل داريل من سخرية الاستهانة إلى التشويه الصريح:

«الاسكندرية التى تبدو من الظاهر مسالمة إلى ذلك الحد، لم تكن فى الواقع آمنة بالنسبة للمسيحيين» ثم يحكى حكاية عن رأس زوجة نائب القنصل السويدى التى تدحرج رأسها من حجر امرأة بدوية فى طريق مطروج (ويقصد مطروح - بالحاء لا بالجيم - ولكن ذلك ما يفعله دائما).

أهذه هى الاسكندرية التى عشتُ فيها وعاشت فيها عائلتى وعائلات أقربائى وجيرانى وأهل «ملّتى»، مكانٌ غير آمن لنا؟ اذا كان يقصد «المسيحيين» الأجانب - فهم أيضا قد عاشوا فيها بأمان وبلَهْنية من العيش، كما يقال.

هذا التجلّى الغرائبى المبطّن بسحر الشعر المصنوع يتحول أحيانا إلى فضيحة حقيقية عندما يصف مشهد وقاع صريح بين اثنين من أهل البلد، بغىٌّ وصاحبها، كأنما يجرى عليهما ـ كما يقول ـ اختباراً معمليا، كأنهما من نماذج حيوانات التجارب، فى أثناء عملية الممارسة الجنسية (جوستين ١٨٧ وما بعدها) أو عندما يصف حيا للبغايا ـ ليس له وجود، (اعترف بعد ذلك فى حديث صحفى «أنه خلط بين هذا المشهد وبين مكان آخر!) وليس له حتى مصداقية الشعر المصنوع (ص ١٨٩).

وهو يصف الاسكندرية على النحو التالى: «معزولة على رأسٍ أردوازىٍّ ضاربٍ فى البحر، لا يسند ظهرها الا مرآةُ حَجَر القمر فى بحيرة مريوط، وأبدياتُها المتصلة من الصحراء المشعثة ـ تهفّ عليها رياح الربيع بخفةٍ فتحيلها إلى كثبان من الساتان لا نَسق لها وجميلة كمشاهد السحاب ـ ومازالت الطوائف تعيش وتتواصل: الترك مع اليهود، العرب مع القبط، والشوام مع الأرمن، والطلاينة مع اليونانيين. ارتعادات الصفقات النقدية تترقرق بينهم كالريح فى حقل من القمح، الاحتفالات والزيجات والمواثيق تصلهم وتفرقّ بينهم. حتى أسماء المحطات على طرق الترام القديمة وهداتها الرملية بين القضبان ترجّع الأصداء غير المنسيّة لمؤسسيها، وأسماء القباطنة الموتى الذين رسوا هنا أوّلَ من حطّ الرحال: من الاسكندر إلى عمرو، مؤسسى هذه الفوضى من اللحم والحمّى، من حبّ المال إلى الصوفية. أين تجد مثل هذا المزيج فى أى مكان آخر» (بلتازار ص ١٤١ ١٥٢).

فانظر كيف تدفعه أهواؤه إلى أن يسمى المصريين: «عرَبا» من ناحية و «قِبْطا» من ناحية أخرى ولكن لا يسميهم «مصريين» قطّ وكيف يساوى بينهم وبين الأتراك والأرمن الذين تمثلتهم مصر حقا وحوّلتهم إلى مصريين سكندريين.

لقد أبدع داريل تحفةً حافلة بالصنعة، روايةً رائعة ـ ومُروِّعة ـ وحاشدةً بالتبصّر العميق لنفسيات أبطاله وبطلاته، ولكن «الاسكندرية» التى اتخذ منها عنواناً لرباعيتيه هى اسكندريّته، اسكندريةُ شاعرٍ من أبرع صنّاع اللغة ولكنه انجليزىٌ وأجنبىٌ وأحد أعضاء جالية احتلالٍ عسكرىٍّ غريب تماماً عن اسكندريّتى التى وُلدت وعشت بها فى الفترة نفسها تقريبا، وعرفت حقا ناسها وأهلها، هم نَاسى وأهلى، يكدّون ويحبّون ويشقَوْن ويموتون ويعملون ويحيون حياةَ كلّ يوم، وفى الوقت نفسه هم ـ بكدحهم اليومى ـ شعراؤها حقا.

اسكندرية العمال والحرفيين والجيران المسلمين الذين عاشوا معنا بإخاءٍ كامل، اسكندرية

البنات اللاتى أحببتهن، مصريات كلهن، سواءً كُنَّ يونانيات أو شاميات الأصل، سواء كنّ مسيحيات أو يهوديات أو مسلمات، بنات اسكندرية حقا، لسن غريبات ولا غرائبيّات ولا أجنبيّات ولكن حقيقيات، من دمٍ ولحم. لعلّ ذلك هو الذى حدا بأحد النقاد الانجليز أن يقول عن «ترابها زعفران»:

«يعيد إلى الحياة اسكندرية، تستطيع أن تحسها وتلمسها وتشمهّا، وأن تراها بكل حدة تفاصيلها وبكل حيويتها، حتى لتصبح المدينة أكثر واقعية وأكثر سحرية، فى الوقت نفسه، من أىّ شئ أعطاه داريل، مثلاً، لنا.

فهنا الحياة اليومية للناس الحقيقيين الذين يقومون بأعمال يومية على خلفيةٍ من مائة قرن من الزمان، وعشرات العقائد والأديان والفاتحين الذين يشير إليهم الخرّاط، مستخدما كل كلمة وكل وصف استخداما واعيا سواء كان ذلك عن طريق الاستعارة أو بالرجوع إلى الوقائع التاريخية والأدبية، أو عن طريق اللغة» (ميشيل موركوك، ديلى تلجراف، ٤ نوفمبر ١٩٨٩).

ثمّ كاتبٌ انجليزىٌ آخَر هو ليسلى كروكسفورد Lesli Croxford، وُلد فى الاسكندرية لكنه غادرها صبيا، وعلِّم فى إيتون وكامبردج، كتَب روايةً تدور فى الاسكندرية، وإن كانت ترجع إلى القرن التاسع عشر، والرواية بعنوان «حماقة سولومون» أو «جنون سولومون» Solomon's Folly، ونُشرت الرواية فى ١٩٧٤.

والاسكندرية عنده ـ كما أصبحنا الآن نتوقّع ـ منقسمةٌ قسمين لا علاقة بينهما: الحىّ الأوروبى، و «الأحياء العربية» ـ أو على الأدق أحياء أولاد العرب، وبينما نجد اسكندرية الحى الأوروبى مشرقة ناصعة تزدان بأشجار البرتقال والأعمدة البيضاء والسلالم الرخامية فإن الأحياء البلدية قاتمة، لا معالم لها.

هنا مثال واضح لاستخدام المكان ـ وأقصد بالضبط «استخدام» أى جعْل المكان خادما ومجرد موضع لأحداثٍ كان يمكن أن تقع وأشخاص كان يمكن أن يقطنوا فى أى ميناء شرقىّ، ولو جعلنا بدلاً عن الاسكندرية، بومباى مثلا، أو مومباسا (وهى مجرد أسماء سحرية) مع التغييرات الطفيفة فى الديكور، لما خسرت الرواية شيئا.

إن مجرد ذكر السبعينيات المتأخرة من القرن الماضى عند هذا الكاتب لا يتيح لنا استبصاراً بمناخ واحتدام وجيشان هذه الحقبة التى تعد مفترق طريق فى حياة الاسكندرية؛ والإشارات العابرة إلى مايسميه بالاضطرابات أو الشغب فى الثمانينيات من ذلك القرن ليس أكثر من رؤية الخواجا الذى لا يعرف أن حدثاً من أخطر الأحداث قد وقع عندئذ، حريق الاسكندرية والاحتلال الانجليزى، أو على الأصح يعرف ذلك جيداً، ويراه طبيعيا وكما تقضى به ضرورة الأشياء فى إدراكٍ استعمارىٍّ وغريبٍ عن البلد، أساساً. وقد اعترف الرجل فى محاضرة ألقاها فى القاهرة فى ١٩٨٦ بأنه كان يصوّر مدينةً يتذكرها فى صورة روائية وأنه لم يكن يهدف إلى تصوير حقيقة تاريخية ولا معاصرة للمدينة، بل كان فقط «يستغلها لغاية أخرى أكثر أنانية».

أنانية حقا، على نحو فيه استغلال، واستخدام - أو إساءة استخدام - للمدينة، ومن ثمّ فليس على الإطلاق باعثاً على الإلهام، أو نابعا من الالهام، أو حتى باعثاً على الاحترام.

ومصداقاً لذلك - كما تقول ماجى عوض الله فى دراسةٍ قُدّمتْ للندوة الدولية عن الأدب المقارن عقدتها جامعة القاهرة فى ديسمبر ١٩٨٩، فإن البحر عند كروكسفورد يلعب دور الخلفية التى تدورعليها الأحداث، فهو هناك، ولكنه ليس موجودا حقيقة، إنه مجرد جزء من واجهة أو خلفية المدينة ولا يكتسب دلالةً إلا قُرب نهاية الرواية حيث يمثّل البحر درْبا أو منفذا من مدينةٍ خانقة، ثم يصبح البحر مقبرةً لمئات اليهود الذين يهربون من الاسكندرية إلى فلسطين، ولا أدرى معنى هذه «الواقعة» تاريخياً، (وهى غير صحيحة) ولا أهمية لذلك، هنا فى سياق الأدب، لأن الهدف الروائى الذى يتضمّن إدانةً مضمرة للبلد وبحرها وأهلها، هو الذى يعنينا فى النهاية.

صورة الاسكندرية عند معظم الانجليز الذين كتبوا عنها، مهما كانت حماستهم للمدينة أو افتتانهم بها، لا تختلف كثيرا عن تلك الصورة أو عن صورتها عند داريل، فهى عند فورستر، مثلا، إذ يسخر من مظهر اسكندرانيّى العشرينيّات - الأجانب بطبيعة الحال - فى تقليدهم للموضات الباريسية: «الناس فى هندامهم الأنيق الأبدىّ مندفعين فى كلا الاتجاهين» على النحو نفسه الذى يكتب به روبرت ليدل فى الاربعينيات. (التقيت بليدل وإنرايت، فى كلية الآداب جامعة الاسكندرية، لقاءاتٍ عابرة من بعيد فى الأربعينيات المبكرة).

ففى رسالة كتبها روبرت ليدل إلى جـ . ل . بينشين، بتاريخ ١٩ أكتوبر ١٩٧١، يعبر بإيجاز وبلاغة عن نظرة الأجنبىّ إلى اسكندريّتى: «لن أذهب هناك مرة أخرى، لقد أحببت وأبغضت الاسكندرية، لم يبقَ هناك شئ أحبه هناك».

بلَى يا ليدل، أما أنا فأقول إن الاسكندرية مازالت، كما كانت دائما، محبوبة، وحقيقية ومجيدة وأسطورية.

D. J. Enright إنرايت شاعر درّس فى جامعة الاسكندرية؛ بعد أن تخرجتُ منها بفترة قصيرة. ولعله كان أقرب هؤلاء الكُتاب إلى معرفةِ شئٍ ما عن الاسكندرية بطريقةٍ ما، أو أقلهم بعداً عنها، وفى روايته «السَنة الأكاديمية» حيث عرف كما عرف مواطنوه، على الأغلب، تلك الفئة أو الطبقة من المتحذلقين الأجانب المقيمين الذين لا يملّون تنظيم محاضرات وأحاديث ولقاءات «مثقفة» باللغات الانجليزية والفرنسية والإيطالية واليونانية ولكن ليس بالعربية، يصف إنرايْت انتليجنسيا الاسكندرية (الأجنبية أو المتعلقة بأذيال الأجانب فيما أتصور)، على نقيض مثقّفى الاسكندرية من أهلها، وعلى هامشهم:

«إن المرَض الكبير الوحيد هو فرط «الذوق» (فى الاسكندرية) تركيزٌ عصبىٌ ومثير للأعصاب على نوعٍ من التفوّق المصقول مسرف التدقيق والحذلقة يُذْهَب به إلى شوطٍ بعيد لم نصل اليه قط نحن فى أى من أبراجنا العاجية فى بلادنا (فى أوروبا)، وهى مع ذلك انتلجنسيا تخاف من الجدة والحداثة فى الفن ـ هم لا يتذوقون الفن التجريدى لأنه يشير إلى مواقع من العالم الاوروبىّ الصناعىّ لا محل لها فى أسطورتهم الخاصة عن «أوروبا»، وهم من ناحية أخرى يرفضون أن يروا الفقر واليأس وما هو يومىّ عادىّ، «الكتابة دون إشارة ولو لمرةٍ واحدة إلى الشحاذين، التراب، القذارة، الصحراء، شجر النخيل، السحالى، رجال البوليس، أمراض العيون، الأُميّة، الجلاليب أو الأتومبيلات».

تقول چين لاجونديس پنيشين Jane Lagondis Pinchin فى كتابها «الاسكندرية ما تزال». الذى أدين له هنا، ان د. ج إنرايْت كان من آخر شهود الاسكندرية. وكتب قصيدته «الاسكندرية التى تموت» (بعد الشرّ) وهى القصيدة المعنونة «إلى كافافى» عن الاسكندرية، من كتابه «الضباع الضاحكة».

ولعلّ مما له دلالة أن نورد ترجمةً كاملة لها، فيما يلى:

اليونان فى هذه المدينة التى ذبلت منذ موتك
مع أن مواطنيك مازالوا لهم سلطة
صالونات الشاى تعيش على كروش الباشوات وإيثارهم للحلوى
ونسوتهم المرتخيات الممتلئات يلتقطن فتات «الكيك» من على صدورهن
فى مدينةِ منْ يسمى اسكندر.
فى مكتبة اليونانىّ الأعمى
ما زال معارفك القدامى يلتقون
بعيداً عن الحرّ، فى قمامةٍ من السيلوفان
حيث تتهانف بالضحك «عنبر إلى الأبد» باللسان العربى
انهم يذكرونك فى كثير من الاحيان، ويقولون عنك:
«تى. إسْ. إليوتْ بتاعنا» ويكتبون عنك مقالات غير منشورة
انهم يعرفون - لابد أنهم يعرفون - كافافى الذى يملكونه الآن
(عندما كان يعيش كانَ من الأفضل ألا يعرفه أحد)
فى اسكندرية التى قلتَ عنها «حيث من الصعب أن يترك المرء أثرا»
كنت تشكو مِن أن المجتمع كان بيورتانياً، جعل الحبّ الآخر صعبا شاقا
وشاهت سمعتُك، أيها الخاطئ المسكين..
فضائحُ أوخمُ تدغدغ المدينة الآن
تتفوّق عليك بكثير
فى غرفٍ «مغلقة ومعطرة» على الشاطئ المحروس
أقدامٌ عارية، لم يُسمع بها فى شعرك،
تدقّ على شوارع «سوتر» بنوافذها المغلقة الضُلّف
«ابن العرب» الذى أعمته سورة الغضب
يطعن الرجل الأجنبى - غير المقصود - لسببٍ صائبٍ ومقصود
فى أرض الاسكندر الذى كان جنديا يلقّب بالأكبر.

يونانيين ورومانا وفرنسيين وبريطانيين
كلّنا ساعدنا على أن نخسر مدينتك.
حياتها معلقة بخيطٍ رفيع من القطن».

فال الله ولا فالك يا إنرايت..! قد تكونون أنتم قد خسرتم اسكندريتكم أنتم، ولكننا، نحن، ما زالت اسكندريتنا هنا، لنا، وكم نعزّها. ومازالت حيّة بل شديدة الحيوية، خصبة ومخصِبة.

تقول بينشين إنها فى السبعينيات عثرت على «دكانٍ ضيق مزدحم شحيح الإضاءة ومشوش ولكنه ملئ بالكتب القديمة، حيث باعها يونانىّ عصبىّ الحركات طبعة أولى من قصائد كافافى. كان أبوه، هش الجسم رقيق البنية، يجلس فى المؤخرة على كرسىّ، وعندما سمع بما كنا نبحث عنه، بدأ يلقى قصيدة كافافى «فى انتظار البرابرة» ببطء دون أن يخرم منها حرفا.

فماذا كانت بينشين تعنى بتلك الحكاية؟ من هم البرابرة؟ الذين جاءوا بعد ذلك أم الذين كانوا قد جاءوا قبل ذلك بنحو قرن من الزمان؟ العساكر أم الانجليز؟

ما أبعد هذه النظرة الأجنبية الغريبة عند داريل، أو كروكسفورد، أو جمهرةٍ من الكتّاب الذين لم يروا فى الاسكندرية الا انعكاسا للافتتان الغرائبىّ بالشرق عندهم، عن نظرة جوزيبى أونجاريتى Guiseppe Ungaretti (١٨٨٨ - ١٩٧٠) الشاعر الايطالى الكبير الذى وُلد لعائلةٍ عمّالية فى حى عربى شعبى، محرّم بيه، فى الاسكندرية، وقضى سنيّه الأربعة وعشرين الأولى فى مصر.

كان صديقا حميما لمصرىّ انتحر فى باريس، وقد انتحر على وجه الدقة لأنه:
«نسى كيف
يعيش
فى خيمة أهله»

وقد رثاه أونجاريتىّ فى قصيدة إثر قصيدة، كلها مثقلة بالأسى.

وَقَع أونجاريتىّ فى غرام «المرأة الحبيبة» فى الاسكندرية، وقد وصفها، بألوان أفريقية، حمامةً

أو فهداً:

«وجدت بئر الحب
مرة أخرى
فى عيون «ألف ليلة وليلة»
واسترحت
فى الحدائق المهجورة
حيث جاءت لتستريح
مثل حمامة
...
اذ تقفين فى توازن دقيق
على أحجار الرصيف التى ترّن بالأصداء
فى الهواء
سوف تكونين كالفهد»
(قصائد مختارة)

واذ يجمع أونجاريتىّ بين التعبُّد الصوفى والشبقية الشهوانية، فإنه اسكندرانىّ حقيقى بالمعنى الذى كان عليه كفافى، أو كاليماخوس اسكندرانييْن. وهو فى شعره ـ كما نفعل جميعا ـ يعطينا حسا بالفقدان، وبالتحوّل الأسطورى الذى يتحدى ذلك الفقدان نفسه.

ففى مجموعته المنشورة «الميناء المفقودة» يتبنى افتراضَ أن أصل الاسكندرية يعود إلى حقبةٍ أقدم من البطالمة.

وتبرهن الأستاذة فريال غزول، بمقدرةٍ، على أن مصر هى الاستعارة المفتاحية لشعره الذى عُرِف بتجرده وبساطته الباهرة وعمقه الرمزى وبعده المتزهِّد»:

«هذا هوالنيل
الذى رآنى أُولَد وأترعرع

محترقا بالجهل
في السهول الفسيحة»

(قصائد مختارة)

وعند أونجاريتيّ فان الصحراء التي تحفّ بالاسكندرية ليست مجرد موقع جغرافي، بل هي أساسا «مساوق سيميائي وتيمةً شعرية»:

«.. تعطي الصحراء إحساساً بالفراغ، إحساسا باللانهائية، وفي الوقت نفسه إحساسا بالسراب الذي ينبع من اللاشيئية، إذا صح القول، وهي اللانهائية في الوقت نفسه.. الوهم ـ كأنه نوع من القوة. الواقع من غير مادة.. إن وجود الأشباح في شعري راجع بلاشك إلى مسقط رأسي».

(حديث مع دينيس روش، في «الأجندة» مجلد ٨ رقم ٢، ربيع ١٩٧٠ مقتبس من د. فريال غزول)

كانت الاسكندرية عاملاً أولياً في تشكيل شباب أونجاريتيّ وشعره، وقد كانت معرفته التامة بالعامية المصرية، ومعرفته بالشعرالعربي عن طريق الترجمات الفرنسية، مما له أثره على شعره.

أكدت الاستاذة غزول أكثر من مرة أن: خصوصية رؤية أونجاريتيّ يمكن أن نستشفها بسهولة عندما نقارن الاستعارات والتساوقات التي ترد في شعره، بتلك التي تسود في الأدب الغربي وتشيع في كتاب المقيمين في مصر غربيين كانوا أم مستغربين».

وعلى النقيض من كافافي الذي كانت اسكندريّته، أساسا، هيلينيّة ـ أو هيلينستية، فإن أونجاريتيّ يقول:

«ليست إيثاكا تلك التي نحلم بها
مفقودةً في البحر المتغيّر
ولكن أعيننا تحدّق إلى سيناء
فوق الرمال التي تمر عليها أيامنا......»

(قصائد مختارة)

تحتفظ الاسكندرية عند أونجاريتيّ ببعدها الأفريقى الغائب عن شعر كافافى، والمبعَد إبعاداً عن كتابة داريل. إنها عنده الاسكندرية العربية الاسلامية التى أعرفها أصلاً، ملتقى الثقافات المتنوعة المتآلفة التى ورثتها الاسكندرية.

اسكندريته مازالت عربية وأفريقية أساسا، وصحراؤها لها حضورٌ قوىّ ودائم، وقسمات حياتها اليومية الحضَرية الراهنة تُبتعث على نحو مرهف.

ان الكُتّاب الذين افتتنوا - بحق - بالبعد الهيلينى للاسكندرية يجنحون إلى إغفال البعد العربى الاسلامى لها، أو يتغاضون عنه.

إن أسماء محطات الترام - اذا أخذنا عبارة داريل - ليست فقط صدىً «لمؤسسى هذه الفوضى من اللحم والحُمّى»، لكنها تحتفى بأولئك الأعلام من الأدباء والفقهاء الذين عاشوا فى الاسكندرية وألقوا دروسهم فيها، خلال القرون المنسيّة للثقافة الإسلامية. إن كل بيوت الاسكندرية تعرف أسماء صوفيين مثل الشاطبى (أبو عبد محمد بن سليمان) والطرطوشى (أبو بكر محمد بن خلف). ومن القرن الثانى عشر إلى القرن الرابع عشر ميلادية (الخامس إلى السابع هجرية) عاش فى الاسكندرية مشاهير مثل الحافظ السلَفى الذى كان صلاح الدين الأيوبى يحضر دروسه، والشاعر ابن قَلاقِس السكندرى (وله ديوان شعر بتصحيح خليل مطران) وأبو الحسن الإبيارى، وأبو العباس المرسى، وشرف الدين البوصيرى، وابن عطا الله السكندرى، وطائفة كبيرة غيرهم من الشعراء والمتصوّفة والأدباء الذين برعوا فى العلم والفقه والحديث والتفسير واللغة، كما برعوا فى نظْم الشعر والآداب، فقد كانت تلك أيام المعارف والممارسات الموسوعية.

فاذا كان فوكو يقول إن الاسكندرية كانت فى الواقع مهد الثقافة الغربية، فليس أقل من ذلك أنها أسهمت إسهاماً له قدره فى الثقافة العربية الاسلامية.

اشتهرت الاسكندرية - ومازالت شهيرة - بتعدد الثقافات المتعايشة معها، وقد أسهمت الجهود الثقافية العربية الإسلامية فى نشر العلوم والفلسفة الهيلينستية فقد كانت جسرالعبور التى نقلت هذه

العلوم وتلك الفلسفة إلى الغرب فى العصور الوسيطة وعصر النهضة.

إن هذه التعددية التى تلقَى ثناءً عظيما - بل هى مظمح مرموق حتى اليوم - ملمح دائم للمدينة، وقد أمدت سكان الاسكندرية بنوعٍ من الأمان النفسيّ، ذلك أن الاعتراف بـ «الآخر» كان ومازال القاعدة فى هذه المدينة، سواء كان «الآخر» دينيا أو لغويا أو عِرقيا، وهو شرط لا غنى عنه لازدهار الثقافة.

ومن ثَمّ فإن الاسكندرية ليست فقط مدينة أسطورية، ليست فقط صنيعة الأدب ولاهى حضور صوفيّ، هى ذلك كله ولكنها كذلك واقعة ملموسة لالتقاء الثقافات التعددية وتفاعلها.

ومما يُبرهن على هذه السمة الأساسية إنشاء جامعة سنجور، حديثا، وغيرها من المؤسسات التعليمية والثقافية.

فاذا كان لهذه المدينة مخيِّلةً خاصة بها، وذاكرةً حيّة متوهجة، فإنها مازالت تعيش كذلك تلك التقاليد.

ولذلك، ربما، اعتقد أن كلَّ لغةٍ كُتبت بها الاسكندريةُ، واحتُفِى بها فيها، وغنّى بها الشعراء فيها، إنما هى لغةٌ اسكندرانيّة، سواءً كانت اليونانية القديمة أو الحديثة، أو الإيطالية، أو الفرنسية، وأساسا العربية، كلها لغاتٌ مصرية اسكندرانية، بالذات، فى جوهرها، وليست لغات أجنبية.

ذلك لا ينطبق فحسب على اللغة اذا أُخذت وحدها (ما من شئٍ ينطبق على اللغة «وحدها») ولكنه صحيح فى ممارسة الثقافة باعتبارها كُلاً شاملا، وبمعناها الأوسع كأسلوبٍ للتفكير، ومجموعةٍ من الرؤى والتراثات، وأنماط السلوك والعادات الاجتماعية، أى مجمل القيم المادية والروحية ووسائل انتاجها واستخدامها ونقلها اذ تنمّى وتعدّل وتورّث من جيلٍ إلى جيل.

وبهذا المعنى فان الاسكندرية تمثل قمةَ تفاعلِ الثقافات، فاذا أخذنا بضع أمثلة بارزة تاريخية فإن «الاله الجديد سيرابيس هو فى الحقيقة من صُنْع الاسكندرية اذ يجمع بين سمات الإلهيْن المصريْين أوزيريس وأبيس، وبين الآلهة اليونانية زيوس، وبلوتو، واسكولابيوس إله الشفاء». كما تقول بحق جـ . ل. بيتشين.

هذا إلى ان المسيحية القبطيّة الاسكندرانية قد استوعبت الكثير من الأفلاطونية الجديدة التى ازدهرت فى المدينة؛ وتدين عقيدة الطبيعة الواحدة للمسيح التى يعتنقها الأقباط للمقولة الصرفية الأفلاطونية الجديدة أن الانسان يمكن أن يصل إلى الله، بل أن يكون الله.

ثم أن العائلة المقدسة فى المسيحية: الأب والإبن ومريم العذراء كانت صورة وثيقة القُربى بل متطابقة مع العائلة المقدسة للمصريين القدامي: أوزيريس وحوريس وإيزيس.

وأخيرا فاننا نجد حتى اليوم كثيراً من الممارسات الشعبية الإسلامية فى مصر قريبة من الفولكلور المصرى القديم، وقد نقلت إلى أبناء اليوم عن طريق التقاليد الشعبية القبطية والموسيقى الدينية والتسابيح والاحتفال بالاعياد والموالد وذكر الأولياء وهكذا.

كتب الكثيرون من الكُتّاب والروائيين والشعراء والرحّالة والمؤرخون، ومازالوا يكتبون، عن الاسكندرية، ويكفى أن نذكر القلائل منهم، كما أسلفنا، مثل ف.م. فورستر، وجون هيث ستابز، و د.ج. إنرايت، وليسلى كروكسفورد، وروبرت ليدل، ولورنس داريل من الانجليز، وستراتيس تسيركاس، وقسطنطين كافافى من اليونانيين، وشاتو بريان، وفلوبير، وجيرار دى نرفال وأندريه جيد من الفرنسيين، وجاك حسّونه المصرى اليهودى الذى يكتب بالفرنسية، هذا إلى المؤرخين الوسيطيين أمثال المقريزى وابن بطوطه وابن جبير، والمؤرخين القدامى مثل بلوتارك وسترابو، وغيرهم، فضلا عن الكتاب المصريين المحدثين. معظمهم قد أغوتهم ناحيةً أو أكثر من نواحى الاسكندرية، والكثيرون منهم ينظرون إليها بعين المفتونين بأسطورتها، ولكنهم نادراً ما يعرفون الأسطورة الحقيقية والواقع الفعلى للاسكندرية، ربما باستثناء كافافى، وبالتأكيد باستثناء أونجاريتىّ، وتسيركاس الكاتب المصرى باللغة اليونانية والمتحدر من أعراق يونانية، وربما السينمائى المصرى يوسف شاهين، وغيره، من الرسامين والموسيقيين والباحثين والعلماء، والفنانين المتميزين من أمثال سيّد درويش، وأدهم وسيف وانلى، وأحمد مرسى، وألفريد فرج وأحمد زغلول وسيد عويس، وعصمت داوستاشى، ومريم عبد العليم، وسامى على، وفتح الله خليف، ومحمود مرسى، ومصطفى بدوى، وغيرهم كثير.

اسكندريتى ليست فقط موقعا حلميا يقطنه حضور وذاكرة حية، مع كل واقعها المجسّم الملموس، وليست فقط مكاناً للجمال، ومستودعاً لترسُّب ثقافاتٍ وحضارات تاريخية وراهنة، الاسكندرية عندى هى حالةٌ ميتافيزيقية، ومغامرةٌ بالروح لإدراكِ حقيقةٍ داخلية، ومواجهة بل مطابقة للمطلق وللآخر الذى يمتد بلا نهاية على سطح بحر ساجٍ أو جيّاشٍ، نحو أفق ملتبس.

ومن ناحية أخرى فان الاسكندرية فى النصّ الذى أكتبه ليست ديكوراً روائيا، ليست مادة الرواية ولا موقعها، بل هى الفعْل الروائى نفسه.

أما معظم القصاصين والروائيين السَكَندريّين فقد وضعوا مدارات سردهم الروائى أو القصصى فى الاسكندرية، صحيح، لكن أسماء الشوارع والحارات والأحياء ليست هنا فى غالبها الا علاماتٍ خارجية يمكن أن نستبدل بها علاماتٍ أخرى فى مدينة أخرى، دون أن يفقد جوهر العمل القصصى شيئاً كثيرا.

لا يُبتعَث «المكان» عندهم بروحه الخاص، وحسّه ونكهته، بواقعيته وأسطوريّته معا، إلا فى بعض الحالات القليلة. لعلّ مقصدهم الروائىّ أو القصصىّ كان بعيداً عن تلك الغاية على نحوٍ مضمر أو سافر، لعلّ همّهم الأساسىّ لم يكن «الاسكندرية»، صراحةً، باعتبارها كياناً حيا له سطوة وقوة حضور، بل كان مقصدهم الأساسى تتبّع أحداث وشخوص أبطالهم فى الاسكندرية، وليس فى ذلك كله ما يؤخذ أو يُلام، فالعبرة هنا، فيما أظن، إنما هى فى المقصد الروائى - وأعنى به المقصد الذى يُلهم العمل سواء كان عن عمْد أو عن غيره، سواءً كان عن وعى أوعن غيره.

لعلنى أستثنى من ذلك محمد حافظ رجب الذى يعيش نصُّه المكانَ، ويعيشُ المكانُ - الذى هو الاسكندرية بامتياز - فى نصّه، «رأسه واسع محطة الرمل لا تملؤه»، وجرسون مطعم بنيامين الشهير «جسدٌ مدفون فى أرض الزقاق الرمادى» اسكندرية، المكان، تسحره بشوارعها وحواريها وأحيائها. لكن المكان عنده يقترن بالداخل، بالتمزقّ والتشوّه الجوّانى، وبالحركة والانتقال، والقطارات عنده تدور حول أحدها الآخر، فى داخل الراوى الذى يسرد لنا القصة، «والقيامة تقع على بعد خطوتين من البيت» الطريق إلى الأبدية يمر فوق رصيفه، شخوص محمد حافظ رجب يكثر فيها اليونانيّون الاسكندرانيّة، الولد الذى يقرأ الجريدة اليونانية ألفوس وهو ابن فانجلى واسمه استيليو، مشلولٌ يونانىٌ

آخر، اشترى ثلاثة سجاير معدن، فاسيلى «صاحب أرض علبة سجائرى» ومتسولٌ يونانى يحتسى الشاى، كما تظهر من بينها شخوص لا يخطئ المرء اسكندرانيتهم. وعند محمد حافظ رجب، كما نعرف، تتحول الأشياء - الأمكنة - إلى كائنات، وتتحول الكائنات إلى أمكنة ويحصل النص عنده من جرّاء ذلك على تناسقٍ واتساق خفىٍّ، عبر التمزّق والانقسام.

أشير الآن فقط مجرد إشارة إلى أسماء كتّابٍ احتفوا بالاسكندرية وعاشوها فى قصصهم مثل ابراهيم عبد المجيد، ومحمد جبريل، ومصطفى نصر، ورجب سعد السيد، وسعيد سالم، ومحمد الصاوى، ومحمد عوض عبد العال، وحجاج حسن آدول، ومحمد محمود عبد الرازق، ومحمد عبد الله عيسى، وغيرهم ممن لعلّ الذاكرة قد أخطأتهم ولكنهم جميعاً قد احتفوا بمدينتهم احتفاءً له قَدْره، وأثرى بهم وجداننا، من غير شك.

بعضهم لجأ إلى أكثر شطحات الفانتازيا والتجريب غُلوّاً فى الأدب المصرى مثل محمد عوض عبد العال ومحمد الصاوى، وبعضهم التزم بالدروب المطروقة فى التصوير الواقعى الاجتماعى.

ويتميز ابراهيم عبد المجيد، خاصةً، اذ يجعل من الاسكندرية مُدْرَكاً فانتازيًا فى سياقٍ من النقد الاجتماعى اللاذع، ويغوص فى اعماق البيئة الشعبية الاسكندرانية بما فيها من علاقات متشابكة من العنف و «ليالى الدم» وما فيها من رقة «بيوت الياسمين»، وما ينطوى عليه ذلك كله من دعابة وسخرية نفاذةٍ مرّةً ومرهفة مرّة.

لعلنى لا أعرف كاتبا فى العربية تولّه بعشق الاسكندرية، هذا الموقع - الحلم - الواقع، كما فعلت. لكأنها امرأة فردانية ومتكثّرة بلا نهاية.

ومهما كان من حفاوة كاتبٍ مثل نجيب محفوظ بأزقة وحوارى الجمالية القاهرية، أو كاتب مثل عبد الرحمن الشرقاوى، وغيره من كتّاب الريف، بقراهم، فقد كانت المدينة - والأرضُ - عندهم، فى نهاية الأمر ديكورا خلفيًا، وفى أحسن الأحوال موضوعاً أو ساحة للفعل الروائى، أو رافداً من روافده.

أما عندى فالاسكندرية عِشق، وفِعلٌ حياتىٌ وروائىٌ على السواء.

ليس من حسن الذوق، فى كل الأحوال، أن يتكلم كاتبٌ عن كتابته، أو أن يذكر ما كُتب عنها،

ولكنى كما فعلت أكثر من مرة بغرض التوضيح، لا أكثر، سوف أشير إلى وجهٍ آخر من وجوه الاسكندرية الفنية هذا الغنى الفاحش فى إمكاناتها المتخيَّلة والواقعية سواء، وسوف أذكر، ببساطة، ما قالته ماجى عوض الله:

«الاسكندرية فى مخيلة الخرّاط تتحول إلى المرأة المحبوبة فى أحلامه، الكاهنة العُليا فى تعبده، ربّة إلهامه، والفينيقة المحترقة التى سوف تبعث حية من رمادها. الاسكندرية هى، فى الآنِ نفسه، حورس، الصقر، طير الفضاء الأسود، والنورس البيضاء الجميلة.. وتمتزج العناصر الثلاثة: الماء والأرض والسماء معاً فى لحظة محتدمة غاية الاحتدام لكى تخلق رؤية مُقْنِعة للمدينة، فتصبح هى العالم، عالماً قادرا على أن يجمع فى تضاعيفه بين الشبَقيّة والسحر والصوفية وبين الواقعىّ واليومىّ الأرضىّ ويتمثّلها جميعا».

وفى نفس السياق ربما، كتب روبرت أروين فى «الملحق الأدبى للتايمز» (١٥ سبتمبر ١٩٨٩):

«إن الاسكندرية عند الخرّاط ليست تماما من هذا العالم، ومع أن الواقع المجسّم للاسكندرية القديمة يبتعث بدقة وعلى نحو مقنِع، بما فيه من شواطئ، وبارات، وعربات حنطور، وترامواىات، لكن الرواية تتسرب فى فصلٍ بعد فصل إلى الفانتازيا والرُؤَى أو التعازيم الشبقية الصوفية، وتتحول الشواطئ إلى مشاهد من الهذيان السيريالى، وتتحول قاطرات الترام إلى آلات للتدمير.... «ترابها زعفران» كشفٌ محمومٌ للأسرار .....».

لا أضيف إلا أن ذلك يتعلق بجانبين، على الأقل، أعتبرهما جذريّين وجوهريّيْن فى اسكندريتى، وفى نصوصى على السواء.. أولهما أن المطلَق متجسدٌ فى الإنسان أى فى النسبىّ العرَضىّ الزائل (وهو لُبّ عقيدة الطبيعة الواحدة للمسيح، الأرثوذكسية المصرية) أى الاتصال أو وحدة الجوهر بين القدسىّ والإنسانى، ولكن ذلك يأتى فى سياقٍ لا علاقة له، عندى، بالعقيدة، أو الدوجما. وإنما هو سياق فنّى وثقافىّ، فقط، وليس دينياً.

أما الجانب الآخر فهو أن المقولة الفلسفية للزمن توضع موضع التحدّى، بل الدحض، إشكالية الزمنية والأبدية لا تثور، أصلاً، اذ تنتفى العلاقةَ بينهما، نفسها، فلا يقوم ثمّ دائمٌ أو عارض، ان

اللازمنية هى المفهوم المفتاحىّ فى قصصى - أو هكذا أعتقد - كما انها هى السمة المفتاحية للاسكندرية كلها.

اسكندريّتى

وجدٌ (وفقدان) بالمدينة الرخامية، البيضاء - الزرقاء، التى ينسجها القلب باستمرار، ويطفو دائما على وجهها المزبدِ المضئ. اسكندرية، يا اسكندرية، أنتِ لست، فقط، لؤلؤة العمر الصلبة فى محارتها غير المفضوضة...

فى الفجر فتحتُ عينىّ فجأة، وقمت، وفتحتُ النافذة فى الواجهة الزجاجية. نشقتُ الهواء الملح الرطب المنعش، ملء صدرى، وفكّرت: هل عدّتْ الليلة على خير؟ وكان البحر هادئا تماما، وقد انجابت العاصفة، وسطحه ساجٍ ممتد، زيتى السكون فى النور الوليد الذى يضفى على العالم صمتا مائيا كأنه ترقّب، وانتظار للفرج.

كانت ترتفع من مرآة البحر الرصاصية اللون صخرة ناتئة عريضة رأيتها مكسوةً بأكملها بالنوارس، كأنما حطّت عليها سحابة كثيفة بالريش الأبيضِ، ساكنة عليها، متشبثّة بها. النوارس متجاورة متزاحمة، الجسم المطوىّ يلتصقُ بالجسم المطوى، وقد أحنت رؤوسها وأدخلت مناقيرها الطويلة فى صدورها، محدّبة الظهور، أجنحتها مطبقة إلى جانبها، وكانت كلّها تبدو جافّة، مكسورة.

وألوان البحر قد أخذت تتخطط، أمام عينى، بنفسجيّة وزرقاء وبيضاء فضيّة مُشعّة تحت سحاب أبيض تختفى الشمس وراءه، متضيئه باحمرار سائلٍ مشاع، وهدوء البحر عميق، صفحته مبسوطة لا تكاد تترجرج، وشوشة الموج الذى يترقرق، على مهل، ناعمة، أسمع صوتَ الصمت المطبق تطرّزه وتنمنمه، فجأة، زقزقةُ العصافير التى تتواثب على الرمل الطرىّ، وتنقر العشبَ اللزج والوَدَع والصدَف الحىّ بمناقيرها الصغيرة السريعة. ومن بعيد صدى نداءٍ يتردد على الكورنيش: سيّد.. حسّونة.. لا يكاد يُسمع، وعلى آخر المدى أرى عاشقَينْ غامضين على الرمال العذراء. فى هذا الفجر؟ أىّ هيام لا يقاوَم؟ أية رغبة مبهمة وخرساء. مطلقة، تدفعهما يمشيان على هذا الشطّ الموحش المبلول؟

عند التقاء الرمل بالموج خطٌ الطحلب الأخضر الذى يَبْيَضّ حينما ينحسر عنه الماء، غضّ ويابس على التوالى، بلا توقُّف. قلت لنفسى: أبدىّ، دائمٌ، أمام فنائنا وانتهائنا.

وقلت: أوقوف، بلا رحمة ولا دموع، على ما باد من طلّل واندثر؟ فماذا يُجدى؟ وبِمَ يُقَام؟

وقلت: وهل من معوّلٍ ـ بالعكس ـ الا على الرسومِ الدوارسِ؟

الشاطئ طويل هشٌّ مشدود، ملقىً بين الفراغ والملء، خصر هضيم ضامر مسحوب، قابل للانكسار فى أية لحظة، فى أية بقعة، لا بؤرة له يتكثّف وراءها ويحميها بنطاقٍ وراء نطاقٍ من الحواجز الواقية، خط متموّج يقع على حرفِ هوّةٍ لا قرار لها، متلاطمة، وخادعة عندما تهدأ لأنها دائما مهددّة بالعصف وضاربة بجبال الماء، سحرها جذاب لا يقاوم، وجمالها لا يمكن أبدا الإحاطة به ولا الانتهاء من تملّى مفاتنه، قوية الأذرع ممدودة إلىّ تدعونى دعاء لا أعرف كيف أصدّه، دعاء فى الإستجابة له وقوع القضاء الذى لا مردّ منه. على هذه الحافّة الهشّة القلقة، بين الحياة والعدم، وطنى الذى لا أعرف كيف استقر اليه.

أَنظرُ إلى البحر وأُفُقِه الغامض، أَعرف أنه لا شئ وراءه، أبدا، هذا امتداد لا نهاية له للعُباب المجهول، إلى ما لا نهاية له. وكأننى أرى شاطئ الموت نفسه. سوف أعبره، بلا عودةٍ ولا وصول.

مياه كثيرة لا تُغرِق عشقى، والسيول لا تغمره. صخرةٌ ناعمةُ الحنايا أنتِ فى قلب الطوفان، سفوحها ناعمة غضّة بالزروع اليانعة، بالسوسن والبيلسان، ترابها زعفران، خصبٌ وحىّ، ترفّ عليها حمامةٌ سوداء جناحاها مبسوطان حتى النهاية، لا تكفّ رفرفتها فى قلبى.

اسكندريّتى هى اسكندرية الست وهيبة، وحسنيّة فى بيت شارع الكروم، وتلميذات مدرسة نبوية موسى، وحسين أفندى ملاحظ «الكوبرى» بين غيط العنب وراغب باشا، وفتاة باب الكراسة التى أنقذتنى من الشرطة السريّة، والمعلّم عوض صاحب سيرجة الزيت، اسكندرية رفلة أفندى وأخوالى ناتان ويونان وسوريال، اسكندرية شارع ١٢ ووابور الدقيق واصطبل عربات الحنطورجنب ترعة المحمودية، اسكندرية أصدقائى من جابر إلى المردنى، من حسن مصطفى حسين الى رءوف سلامة موسى، ومن سامى إلى بدوى، ومن أحمد مرسى إلى نصر القفاش وأخيه عبد السلام، من

حلمي يوسف إلى حبيب الشاروني، من عادل ناشد الى فتح الله خليف، من مدام كريستين صاحبة «إيليت» إلى الخضرى جرسونه المخضرم، من ميشيل طانيوس الى شفيق مقار، من عباس إلى سمير جرجاوى، ومن وليم خير الله (أنطوان) الذى فقدت أثره منذ هاجر الى لبنان الى ميشيل صليب (فيليب نخله) الذي فقدته بالموت، وبنات اسكندرية اللاتى أحصيتهنّ، فى كتابهن، واحدة واحدة، اسكندرية الريس نونو وبيوت الفراهدة وعمّال المخازن من عمّ على الونش والأسطى مرسى النجّار إلى «أبو شنب» العجوز و «حميدو شورتى»، اسكندرية سيدي المرسي أبو العباس والكنيسة المرقسية، لها أبعادها الأسطورية حقاً ولكن لها صخرها الواقعيّ وتراب أرضها، ملموساً، مجسّما، فى آنٍ معا.

إن شطح الخيال والفانتازيا فى اسكندريتى يغوص فى داخل الواقع وينبع منه – الواقع الخارجي والداخلى معاً – ويتفاعل هذا الواقع بكل ما فيه من قسوةٍ وجمال، مع الأسطورة والفانتازيا تفاعلاً متبادلاً، أو هكذا أرجو، ومع ما أسعى اليه من دقة التفاصيل الخارجية فان اسكندريتى هى نبض متّصل متراوِح ومتلاحق، حشد من الإحساسات والتأملات فى حركةٍ دائمة، هذا ما أرمى اليه. هى واقع جوهرى ـ أو عدة تجليّات لهذا الواقع، يوضع موضع تساؤلٍ بلا نهاية وبلا خاتمة.

هوامش

(١) چون هيث ستابز، قصيدته «الاسكندرية» فى ديوان «طنين النحل».

(٢) فريال غزول، مقالتها فى «صور مصر فى أدب القرن العشرين» جامعة القاهرة، ١٩٩١.

A hint at a bibliography

- City of Saffron, Edwar Al-Kharrat, Trans. Francis Liardet, Quartet, London, 1989.
- Alexandrie, terre de safran, Edouard AL-Kharrat, trad. Luc Barbulesco, Juillard, Paris, 1990.
- Safran-Erde, Edwar Al-Charrat, trans. Hartmut Fahndrich, Lenos Verlag, Basel, 1990.
- Alejandria, terra de azafran, Edwar Al-Jarrat, trad. Carolina Frias Ortiz, Libertarias Prodhufi, Madrid, 1992.
- Le Ragazze di Alessandria, trad. Leonardo Capezzone, Jouvence, Roma, 1993.
- Girls of Alexandria, Edwar Al-Kharrat, trans, Francis Liardet, Quartet, London, 1993.
- The Complete Poems of Cavafy, translated by Rae Dalven, Harvest Books, Harcourt, U.S.A. 1961.
- Cavafy's Alexandria, Edmund Keely, Harvard University Press, Cambridge, Massachusettes, 1977.
- Alexandria Still, Jane Langondis Pinchin, The American University in Cairo Press, 1989.
- Cavafy, Robert Liddell, Pocket Books, New York 1978.
- Academic Year, D.J. Enright, Secker & Warburg, London 1955.
- Drifting Cities, Stratis Tsirkas, trans. Key Cicellis, Knopf, New York, 1974.
- Solomon's Folly, Leslie Croxford, University of Chicago Press, Phoenix Fiction, 1978.
- Proceedings of the International Symposium on Comparative Literature, 18th - 20th December 1989, Images of Egypt in Twentieth Century Literature, The Department of English, University of Cairo, 1991 (See:Maggie Awadalla & Ferial Gazoul).
- Balthazar, Clea, Justine, Mountolive, Lawrence Durrel, Faber, London, MC MLXi.

للمؤلـــف

** قصص وروايات

١- حيطان عالية : مجموعة قصص

القاهرة : الخرّاط، ١٩٥٩ . ط ٢ (كاملة) - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠ . بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠ .

ط٣ (كاملة مع مقدمة ودراستين) الاسكندرية : دار المستقبل، ١٩٩٥ .

٢- ساعات الكبرياء : مجموعة قصص

بيروت : دار الآداب ، ١٩٧٢ . ط ٢ - بيروت : دا ر الآداب، ١٩٩٠ . ط٣ - القاهرة المختارات فصول ١٩٩٤ .

٣- رامة والتنين : رواية

طبعة محدود، القاهرة : الخرّاط، ١٩٧٩ . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠ . ط ٢ - بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢ . ط ٣ - الاسكندرية: دار المستقبل ١٩٩٤ .

٤- اختناقات العشق والصباح - قَصَص

القاهرة : دار المستقبل العربي، ١٩٨٣ . ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢ . القاهرة : دار شهدى، ١٩٨٥ .

٥- الزمن الآخر : رواية

القاهرة : دار شهدى، ١٩٨٥ . ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢ .

٦- محطة السكة الحديد : رواية

القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (مختارات فصول)، ١٩٨٥ . ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠ .

٧- ترابها زعفران : نصوص اسكندرانية

القاهرة : دار المستقبل العربي، ١٩٨٦ . ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩١ .

٨- أضلاع الصحراء : رواية

القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧ .

٩- يابنات اسكندرية : رواية

بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠ . ط ٢ - القاهرة : دار الياس العصرية، ١٩٩١ .

١٠- مخلوقات الأشواق الطائرة : رواية

بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠ . ط ٢ - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ .

ط٣ - القاهرة: مركز الحضارة العربية، ١٩٥٥ .

١١- **أمواج الليالى** : متتالية قصصية

القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩١ . ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢ .

١٢- **حجارة بوبيللو** : رواية

القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٣ . ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣ .

١٣- **اختراقات الهوى والتهلكة** : نزوات روائية

بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣ .

١٤- **رقرقة الأحلام الملحية** : رواية

بيروت : دار الآداب. ١٩٩٤ .

١٥- **أبنيةٌ متطايرة** : رواية

بيروت : دار الآداب. - تحت الطبع

١٦- **حريق الأخيلة** : رواية

الاسكندرية . دار المستقبل، ١٩٩٤ .

١٧- **اسكندريتى** : كولاج قصصىّ

الاسكندرية، دار المستقبل، ١٩٩٤ .

١٨- **يقين العطش**: رواية

دمشق: دار الهدى (تحت الطبع)

** دراســـات

١٩- **مختارات من القصة القصيرة فى السبعينات** : مع دراسة

القاهرة : مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢ .

٢٠- **عدلى رزق الله : مائيات ٨٦** : دراسة

القاهرة : عدلى رزق الله، ١٩٨٦ .

٢١- **مائيات صغيرة** : دراسة

القاهرة، ١٩٨٩ .

٢٢- **أحمد مرسى : دراسة ومختارات شعرية**

القاهرة : ١٩٩٠ .

٢٣- من الصمت الى التمرّد : دراسات فى الأدب العالمى
القاهرة: كتابات نقدية، ١٩٩٤.

٢٤- «الحساسية الجديدة» : مقالات فى الظاهرة القصصية
بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣.

٢٥- «الكتابة عبر النوعية» : دراسة
القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٤.

٢٦- «عصيان الحلم» : مختارات ودراسات فى الشعر.
أبو ظبى : المجمّع الثقافى، ١٩٩٥.

٢٧- أنشودة للكثافة - دراسات
القاهرة : دار المستقبل العربى، ١٩٩٥.

٢٨- مهاجمة المستحيل : مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة
دمشق : دارالهدى، ١٩٩٥.

** دراسات معدة للنشر

٢٩ - «مواجهة المستحيل» : سيرة ذاتية للكتابة.

٣٠ - «مراودة المستحيل».

٣١- «ماوراء الواقع» : مقالات فى الظاهرة اللاواقعية

٣٢- «ملامح من قصص الثمانينات ومختارات».

٣٣- «أضواء على الحساسية الجديدة».

٣٤- «لمحات عن شعراء الحداثة فى مصر»

٣٥- «مقالات فى الواقعية والحداثة»

٣٦- «فى الفن التشكيلى» : مقالات ودراسات

٣٧- «المسرح والأسطورة»، دراسات

٣٨- «فجر المسرح» : دراسات فى بدايات الظاهرة المسرحية.

٣٩- التراجيديا اليونانية : دراسات.

٤٠- الحلم زهرة المقاومة، مختارات ودراسات فى الشعر

٤١- من العبث إلى الالتزام، دراسة فى الأدب الوجودىّ

٤٢- ملامح أسطورية فى مسرح طاغور

** كتب مترجَمــة

٤٣- **الخطاب المفقود** : مسرحية ا . ل. كَارَجْيالى

القاهرة : الدار المصرية للكتاب، ١٩٥٨ .

٤٤- **الحرب والسلام** : ليو تولستوى

القاهرة : الدار المصرية للكتاب، ١٩٥٨ .

٤٥-**الغجرية والفارس** : قصص رومانية

القاهرة : الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٥٨ . (نفد)

٤٦- **شهر العسل المرّ** : قصص ايطالية

القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (كتب ثقافية)، ١٩٥٩ . (نفد)

٤٧- **فارالاكو** : رواية غينيّة اميل سيسيه

القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (الألف كتاب)، ١٩٦٢ . (نفد)

٤٨- **انتيجون** : مسرحية جان آنوى، ادوار الخرّاط، ألفريد فرج

القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (الألف كتاب)، ١٩٦٣ . (نفد)

٤٩- **مشروع الحياة** : دراسة فرانسيس جانسون

بيروت : دار الآداب، ١٩٦٧ . (نفد)

٥٠- **ميديا** : مسرحية جان آنوى

القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (مجلة المسرح)، ١٩٦٨ . (نفد)

٥١- **الوجه الآخر لأمريكا** : دراسة ميكائيل هارنجتون.

بيروت : دار الآداب، ١٩٦٨ . (نفد)

٥٢- **تشريح جثة الاستعمار** : دراسة جِى دى بوشير.

بيروت : دار الآداب، ١٩٦٨ . (نفد)

٥٣- **الشوارع العارية** : رواية فاسكوبراتولينى

بيروت : دار الآداب، ١٩٦٩ . (نفد) . ط ٢ – القاهرة : دار الياس العصرية، ١٩٩١ .

٥٤-**نحو التحرر** : دراسة / هربرت ماركوز

بيروت : دار الآداب، ١٩٧٢ . (نفد) ط٢ – القاهرة : دار شرقيات ١٩٩٥ .

٥٥-**حوريات البحر**. قصص أمريكية

القاهرة : دارالهلال، ١٩٧٩ . (نفد)

٥٦- **الاسلام والاستعمار** : دراسة.

القاهرة : دار شهدى، ١٩٨٥ .

٥٧- الرؤى والأقنعة : قصص مترجمة.

أبو ظبى : المجمع الثقافى، ١٩٩٥ .

٥٨- ثلاث زنبقات ووردة : (قصص مترجمة - معدة للنشر) .

** مسرحيات مترجمة للبرنامج الثانى

٥٩- النورس - انطون تشيكوف

٦٠- سوء التفاهم - البير كامى

٦١- الحصار - البير كامى

٦٢- المجانين - البير كامى

٦٣- مسافر بلا متاع - جان آنوى

٦٤- بيكيت - جان آنوى

٦٥ - عنقاء كثيرة الظهور - كريستوفر فراى

٦٦- سوناتا الشبح - أوجشت سترندبرج

٦٧- انتهت الحرب - ماكس فريش

٦٨- السلام - أريستوفانيس

٦٩- المخرب - سول بيلو

٧٠- فى قلب السنين - اريك بير كوفيتشى

٧١- الاسلاف يتميزون غضبا - كاتب ياسين (مسرح الجيب)

٧٢- الهولندى - ليروا چونز

٧٣- الأقزام - هارولد پنتر

٧٤- الطريق البنفسجى الى حقل الخشخاش - موريس ميلدون

٧٥- الولد الحالم - يوچين أونيل

٧٦- بعد يوم واحد - چوزيف كونراد

٧٧- كلمات على زجاج النافذة - وليام بتلريتس

٧٨- البروفيسور تاران - أرتير آداموف

٧٩- الملك والمتسولة - جوفيند داس

٨٠- العذاب - جوفيند داس

** شـــعر

٨١- تأويلات: سبع قصائد الى عدلى رزق الله

٨٢- لماذا ؟ قصيدة حب (١٩٥٥ - ١٩٩٥)

** برامج خاصة مع الأدباء للبرنامج الثانى

- مولود معمرى
- بوريس باسترناك
- وليام جولدنج
- هنرى دى مونترلان
- البير كامى
- ناتالى ساروت
- ستيفن سبندر
- جان جرينييه
- أندريه بريتون
- ترستان تزارا
- مالك حداد

** برامج خاصة طويلة للبرنامج الثانى

- اورفيوس الأسطورة بين جان كوكتو وجان انوى
- اليكترا الأسطورة بين جان جيرودو وجان بول سارتر وأوجين أونيل
- كليوباترا الأسطورة بين شيكسبير وجورج برنارد شو وأحمد شوقى
- ميديا الأسطورة بين يوريبيديس وسينيكا وجان آنوى.
- اوجست سترندبرج

- فرانز كافكا
- مسرح طاغور
- الدراما البدائية
- المسرح الدينى عند الفراعنة
- المسرح عند الفراعنة
- فجر المسرح الاغريقى
- ايسخيلوس
- سوفوكليس
- يوربيديس
- اريستوفانيس
- الشعر الأفريقى

** رسائل جامعية

* Thesis for M.A.

- Temporality and The Ontological Experience in the Work of Virginia Woolf, "To the Lighthouse" and Edwar Al-Kharrat's "Saffron City": By Maggie H.Awadalla-May 1989-American Unversity of Cairo. PP. 58

* Memoire pour maitrise

Rama wa-t-Tennin, du myth 'a la mystique avec traduction de "Mikhail et le Cygne" 1 er. chapitre de Rama wa-Tennin par Catherine Farhi, Juin 1989, Universite' d' Aix en Provence, sous la Direction de Mr. Charles Vial, France.PP.144+ 31

* بحث لنيل شهادة استكمال الدروس الجامعية

السنة الجامعية ١٩٨٩–١٩٩٠ عبد الرحمن - «المحكى الشعرى فى رواية رامة والتنين» الرباط، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الانسانية - تحت اشراف د. أحمد اليابورى.

* بحث لنيل شهادة الدراسات التكميلية

السنة الجامعية ١٩٩٠ - ١٩٩١ عبد الرحمن - « الوصف فى رواية يابنات اسكندرية» الناصير الرباط، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الانسانية- تحت اشراف د. أحمد اليابورى.

* جزء من رسالة دكتوراه نالت مرتبة الشرف الأولى

السنة الجامعية ١٩٩١ - ١٩٩٢ محمد مهدى غالى - « صور الشكل السيريالى (توظيف معطيات الحلم والأسطورة وتيار الوعى)»

كلية الآداب، جامعة بنها. (مقتطف) من « تطور الشكل الفنى فى القصة المصرية القصيرة» (٩١٦٠ - ١٩٨٦)

* **Thesis for B.A.**

- Real and dream-like in Edward AL-Kharrat's Alexandria,by Magda-Lia Bloos, June 1992.

  Bucharest University, Romania, under Dr. Mioara Roman supervision.

* **Thesis for M.A.**

- The stream of consciousness techniques in the modern novel: a comparative study of James Joyce's, Ulysses and Edwar Al-Kharrat's The Other Time, by Naglaa Roshdy Al-Hawary, 1992.

  Supervision Prof. Amin al-Ayouti & Dr. Al-Sayed Al-Bahrawi, Cairo University, Faculty of Arts, The English Department. pp 270.

* بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة (دكتوراة)

السنة الجامعية ١٩٩٢ - ١٩٩٣ شذاق بو شعيب - «تشخيص الخطاب الروائى من خلال الزمن الآخر ورامة والتنين»

كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، تحت اشراف الدكتور محمد برادة.

* شهادة الكفاءة فى البحث:

السنة الجامعية ١٩٩٢ - ١٩٩٣ ، الصادق القاسمى، «فنّ القصّ فى رامة والتنين»، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة الجنوب، صفاقس، تونس، تحت الشراف الدكتور محمد البارودى.

فهرست

أنشودة إيمان

أن أكون عربيا هو أننى عشت مع شعراء الجاهلية، تشبّبت بالعذارى، عشقت «ليلى» حتى الجنون. وترجمت علوم الهند والفرس واليونان، هذه الترجمات هى مراجع النهضة الأوربية.

وصلَت ومعى لغتى العربية وثقافتى الإسلامية الى سمرقند وبخارى وقازخستان، وعشت فى صقلية والقسطنطينية، وقضيت فى الأندلس الإسبانية خمسة قرون، أنشأت مدرسة طليطلة منارةً فى ظلام القرون الوسطى.

كنت ابن رشد، وابن سينا، والفارابى، والحلاّج، وابن عربى والنِفّرى والصوفيين الذين جمعوا بين الخمر الإلهية بكل حِسيتها ونشوتها وبين الفناء فى المطلق غير المحدود.

استغرقتنى حكايات شهر زاد اللانهائية، أحببت البنات الحيّات والبنات الغزلان والبنات البجْعات المرفرفات على بساط الريح بين السحب إلى جزر واق الواق ومدن النحاس والأبنوس، نقشتُ المنمنمات الأرابيسك فى تفريعاتها ودوران خطوطها التى لابدء لها ولا ختام فهى تغوص بلا نهائية الوجود، شيّدتُ صروح الجوامع بمآذنها الرشيقة الصاعدة ابتهالاً الى السماء وبنيت دانتيلّا المعمار الأندلسىّ الذى لا حدّ لرشاقته فى «الحمراء»، وغرناطة الغنّاء.

أن أكونِ عربياً مصرياً هو أننى الكاتب القاعد القرفصاء أكتب على البردىّ رموزَ الأبديّة وخطوط الآلهة وأُعلّم الإنسانية. أقمتُ بيدىّ العاريتين جبال الأهرام الهندسية المُعْجِزة ونحَتُّ وجه الانسان فى قلب الصخْر وشيدتُ المعابد التى تتجاوز الأبعاد الأرضية وتطاول السماء، وخلّدتُ متع الحياة على جدران الموت. علّمتُ أفلاطونَ وفلاسفة اليونان. الاسكندرية، عاصمتى، هى عاصمة الكوْن، منارتُها العجائبية تدحر ظلمات البحر، و تضئ مكتبتها ليل الإنسانية .

أن أكون عربياً مصرياً هو أننى وجَدتُ فى الثالوث المسيحى تجسيداً لثالوث أوزيريس إيزيسِ حوريس فاعتنقت ديانةَ الناصرىّ، جحدتُ أوثان الرومان. لم أتردد لحظة واحدة فى أن يسقط أهلى وأخوتى شهداء بالمئات فى سبيل إيمانهم.

أنا المصرىُ العربىّ، خلال سبعة آلاف عام غيّرتُ لغتى ثلاث مرات لكنها ظلت لغتى أنا، قدسية وأرضيَة، موسيقية وصارمة الدقة، استطاعت حمْل فلسفة اليونان وعلومهم من الظلام إلى لغات اليوم .

من جامع الفَنَا فى مراكش إلى الجامع الأموى فى دمشق، ومن مكّة المكرمة إلى المسجد الأقصى فى القدس

الشريف، من أهرام مصر إلى أطلال بابل فى العراق أن أكون عربيا هو أن أ
كل إخوتى على هذه الأرض، بال
صعوبات المخاض ومشاقّ التحوّل
عصر المجاعات والحروب الدينية
فى كل مكان، على بناء مستقبلِ
للمثلِ الإنسانية: العقل والتحرر و
قيمتَها.

إدوار